



Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY
DENMARK

Dansk samtidslyrik

Larsen, Peter Stein; Mønster, Louise

Publication date:
2015

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):
Larsen, P. S., & Mønster, L. (red.) (2015). *Dansk samtidslyrik*. Aalborg Universitetsforlag. Studies in Contemporary Poetry

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



dansk SAMTIDSLYRIK

Redaktører
Peter Stein Larsen
Louise Mønster

AALBORG UNIVERSITETSFORLAG

Peter Stein Larsen og Louise Mønster (red.):

DANSK SAMTIDSLYRIK

AALBORG UNIVERSITETSFORLAG

Dansk samtidslyrik

Redigeret af Peter Stein Larsen & Louise Mønster

1. udgave, Open access

© Redaktørerne og Aalborg Universitetsforlag, 2015

1. udgivelse i serien *Studies in Contemporary Poetry / Studier i samtidslyrik*

Serieredaktører:

Professor dr.phil. Peter Stein Larsen, Aalborg Universitet

Lektor ph.d. Louise Mønster, Aalborg Universitet

Lektor dr. phil. Dan Ringgaard, Aarhus Universitet

1. amanuensis ph.d. Hans Kristian Rustad, Hedmark University College

Grafisk tilrettelæggelse: Hofdamerne ApS v/ Lea Rathnov og Cecilie von Haffner

Layout af forside: akila v/ Kirsten Bach Larsen

ISBN: 978-87-7112-436-1

ISSN (online): 2445-7094

Udgivet af:

Aalborg Universitetsforlag / Skjernvej 4A, 2. sal / 9220 Aalborg Ø

T 99407140 / F 96350076 / aauf@forlag.aau.dk / forlag.aau.dk

Udgivelsen er finansieret af bevilling fra FKK til projektet "Contemporary Poetry between Genres, Art Forms, and Media".

Tilladelse til gengivelse af illustrationer er indhentet ved indehavere af ophavsrettighederne. Såfremt forlaget med hensyn til gengivelse af enkelte illustrationer eller tekster imidlertid måtte have krænket nogens ophavsret, er det sket ufrivilligt og utilsigtet. Retmæssige krav i denne forbindelse vil blive honoreret efter gældende tarif, som havde forlaget indhentet tilladelse i forvejen.

Alle rettigheder forbeholdes. Mekanisk, fotografisk eller anden gengivelse af eller kopiering fra denne bog eller dele heraf er kun tilladt i overensstemmelse med overenskomst mellem Undervisningsministeriet og Copy-Dan. Enhver anden udnyttelse er uden forlagets skriftlige samtykke forbudt ifølge gældende dansk lov om ophavsret. Undtaget herfra er korte uddrag til brug i anmeldelser.

INDHOLD

- 5 **DANSK SAMTIDSLYRIK**
- 9 *Louise Mønster*
KORTDIGTE
Post-it, katalog, metro, sms og ispinde
- 35 *Tobias Skiveren og Martin Gregersen*
DEN MATERIELLE DREJNING
En (ny) optik i og på aktuel dansk digtning
- 63 *Marianne Stidsen*
INTERAKTION, MUNDTLIGHED OG PERSONISME
Niels Frank som kunstgøder for den nyeste danske interaktionslyrik
- 81 *Susanne Kemp*
DET HVIDE LYS SOM ER POESIEN
Om sprog og billeddannelse hos Signe Gjessing,
Lea Marie Løppenthin og Ninette Larsen
- 97 *Rikke Andersen Kraglund*
"UDSAT PÅ HJERTETS BJERGE"
Spot på modtagelsen i Pablo Llambías' sonetsuite
Monte Lema, Hundstein og Sex Rouge
- 121 *Mikkel Krause Frantzen*
"DER ER SÅ MANGE FØLELSER DER SØGER ASYL I MIN KROP"
Om affekt og politik i Lars Skinnebachs poesi
- 143 *Michael Kallesøe Schmidt*
"HER HAR I MIG"
Genre og kontekst i Asta Olivia Nordenhofs blog- og bogpoesi

- 163 *Stefan Kjerkegaard*
HVER SIN YAHYA HASSAN
En læsning af digtsamlingen *Yahya Hassan*
- 187 *Birgitte Stougaard Pedersen*
YAHYA HASSAN
Stemmen og fænomenet
- 205 *Jakob Schweppenhäuser*
"FALDER. IKKE. TIL RO."
Musikalsk-sproglig betydningsdannelse (hos) Under Byen
- 233 *René Rasmussen*
SKAL POESI LÆSES UD FRA POETIK?
- 247 *Martin Glaz Serup*
KONCEPTUELLE VIDNESBYRD: *STATEMENT OF FACTS*
- 269 *Thomas Hvid Kromann*
AT STAMME PÅ ET ALFABET, SOM NÆPPE EKSISTEREDE ENDNU
Verbalt-visuelle værker i grænseområdet mellem poesien
og kunstnerbogen
- 295 English abstracts
- 301 Bidragydere

DANSK SAMTIDSLYRIK

Denne antologi er det første bind i en serie, der beskæftiger sig med samtidslyrik mellem genrer, kunstarter og medier i en dansk, en nordisk og en global kontekst. Det første bind omhandler den danske samtidslyrik. Der kan være forskellige måder at bestemme begrebet samtidslyrik på. I den nærværende sammenhæng sigtes der til den poesi, de lyriske forfatterskaber, digtergrupperinger og strømninger, der gør sig gældende ved antologiens udgivelse, dvs. omkring år 2015. Det betyder ikke, at der ikke optegnes linjer, der går længere tilbage i litteraturhistorien, men blot at fokus er på den digtning, der har udfoldet sig i de allerseneste år.

Hvad angår afgrænsningen af antologiens emne til den danske lyrik, skal det understreges, at vi naturligvis ikke opfatter dansk litteratur som noget, der kan adskilles skarpt fra andre landes digtning. Som det vil fremgå af mange af bogens artikler, er der vigtige forbindelser mellem den danske og den internationale samtidslyrik. Det gælder f.eks. i forhold til strømninger, kunstformer og genrer såsom konceptualisme, kunstnerbøger, nymaterialisme, interaktionslyrik, kortdigte, performativ poesi og blogpoesi. På den anden side er det et faktum, at den dansksprogede litteratur udgør et særligt felt, og at der er mange betydningsfulde forbindelseslinjer og slægtskaber også inden for dansk poesi mere isoleret betragtet. I seriens første antologi har vi valgt at lægge snittet således, at vi sætter fokus på en bred vifte af samtidige danske lyriske værker og poetiske praksisser.

Når man betragter samtidslyrikken såvel nationalt som internationalt, kan man registrere en eksplosiv udvikling inden for lyrikkens produktion, distribution og reception. Der er i de seneste års lyrik sket en orientering mod lyd og performance, hvor lyrik, musik og drama har indgået i nye konstellationer. Man har set en stadig mere omfattende samplingslyrik med markant genbrug af andres tekster samt en orientering mod det biografiske og narrative. Man har oplevet en satsning på synteser mellem poesi og visuelle kunstneriske udtryk, og bogens eller digtsamlingens status som det dominerende medie for poesien er blevet anfægtet. Den medieteknologiske udvikling har desuden bidraget til opkomsten af alternative poetiske interaktionsformer på nettet, ligesom sms- og iPad-poesi er kommet til som nye poetiske udtryksformer.

Dansk samtidslyrik betragter poesien i forhold til tre primære spændingsfelter, nemlig mellem en traditionel opfattelse af den poetiske genre (centrallyrik) og en genreopbrydende (interaktionslyrik), mellem litteraturen og andre kunstarter (billedkunst, musik, film etc.), og mellem bogmediet og andre medier (internet, mundtlig performance etc.). I antologien lægges der desuden vægt på at udvikle og anvende nye interdisciplinære metoder til læsning af samtidslyrikken samt at diskutere de litteratur- og kunsthistoriske, sociale og politiske implikationer af lyrikkens ekspansion som genre.

Med udpegningen af disse spændingsfelter har vi ikke til hensigt at opstille skarpe skel mellem kategorierne genrer, kunstarter og medier, idet f.eks. en genremæssig ændring fra en klassisk centrallyrisk form til en interaktionslyrisk form ofte går hånd i hånd med, at grænserne mellem kunstarterne anfægtes (f.eks. i kunstnerbøger og audiopoesi), eller at nye medier kommer i spil (f.eks. i blogpoesi og smspoesi). I antologien vil man imidlertid bemærke, at visse bidrag fokuserer mere på henholdsvis genrer, kunstarter og medier. I Marianne Stidsens artikel "Interaktion, mundtlighed og personisme. Niels Frank som kunstgøder for den nyeste danske interaktionslyrik" og Susanne Kemps "Det hvide lys som er poesien. Om sprog og billeddannelse hos Signe Gjessing, Lea Marie Løppenthin og Ninette Larsen" er opmærksomheden f.eks. primært på et genremæssigt opbrud. Der hersker dog divergenser med hensyn til, hvordan et sådan opbrud opfattes, idet Stidsen argumenterer for, at Niels Frank har haft stor betydning som bannerfører for et interaktionslyrisk paradigme i dansk lyrik, mens Kemp modsat peger på, at en centrallyrisk interesse for det poetiske billede stadig er en dominerende impuls i samtidslyrikken.

Med hensyn til den interartielle eller tværæstetiske tendens er denne et afgørende diskussionspunkt i Jakob Schweppenhäusers artikel "'Falder. Ikke. Til ro.' Musikalsk-sproglig betydningsdannelse (hos) Under Byen", hvor samspillet mellem tekst og musik i værker af gruppen Under Byen diskuteres, samt i Thomas Hvid Kromanns "At stamme på et alfabet, som næppe eksisterede endnu. Verbalt-visuelle værker i grænseområdet mellem poesien og kunstnerbogen", som behandler kunstnerbogen, der er en hybrid mellem litteratur og visuel kunst. Endelig reflekteres der over mediemæssige forhold – i bredere forstand end det interartielle – i artikler som bl.a. Michael Kallesøe Madsens "'her har i mig'. Genre og kotekst i Asta

Olivia Nordenhofs blog- og bogpoesi” og Birgitte Stougaard Pedersens ”Yahya Hassan. Stemmen og fænomenet”. Kallesøe Madsen beskæftiger sig med den remediering, som forekommer i Nordenhofs forfatterskab i skiftet mellem bogen og bloggen, mens Stougaard Pedersen med fokus på Hassans stemme diskuterer, hvad der sker i overgangen fra poesien som bogtekst til performativ kunst og oplæst tekst.

Antologiens artikler spænder over et stort spektrum af teoretiske og metodiske optikker. Grundlæggende varierer artiklerne fra de bredt anlagte bidrag, hvor en lang række forfatterskaber samlæses og sammenlignes i forsøget på at fremdrage nogle generelle træk ved samtidspoesien, til de mere afgrænsede, hvor et enkelt forfatterskab eller værk analyseres indgående. Den vidtfavnende, overbliksskabende tendens finder man i bl.a. Louise Mønsters ”Kortdigte. Post-it, katalog, metro, sms og ispinde” samt Tobias Skiverens og Martin Gregersens ”Den materielle drejning. En (ny) optik i og på dansk litteratur”. Mønster beskriver således, hvordan den danske samtidslyrik via en række ultrakorte poetiske praksisser har udfordret forestillingen om det klassiske centrallyriske digt, mens Skiveren og Gregersen belyser poesiens orientering mod det materielle i henholdsvis en økokritisk, en posthuman og en kropsmaterialistisk tendens.

Det mere værkorienterede perspektiv findes i f.eks. Rikke Andersen Kraglunds ”’Udsat på hjertets bjerge’. Spot på modtagelsen i Pablo Llambías’ sonetsuite *Monte Lema*, *Hundstein* og *Sex Rouge*” og Stefan Kjerkegaards ”Hver sin Yahya Hassan. En læsning af digtsamlingen *Yahya Hassan*”. For begge artikler gælder det, at de orienterer sig mod specifikke værkers måde at kontekstualisere sig på. Andersen Kraglund retter opmærksomheden mod, hvordan Llambías i sin sonettrilogi selv indskriver og forholder sig til modtagelsen af værket, mens Kjerkegaard argumenterer for, at positioneringen af Hassans digtsamling har haft afgørende betydning for effektiviteten af værkets retorik og dets appel til publikum. Endelig kan en artikel som Martin Glaz Serups ”Konceptuelle vidnesbyrd: *Statement of Facts*” siges at forene den overbliksskabende og mere dybdeboerende tendens, idet artiklen med udgangspunkt i en bredere beskrivelse af konceptkunst og vidnesbyrdlitteratur diskuterer Vanessa Places *Statement of Facts*. Her komplementeres antologiens fokus på danske forfatterskaber endvidere af en amerikansk forfatter, som imidlertid ikke alene er oversat til dansk, men også selv har udgivet et af sine værker på dansk.

Det er allerede fremgået, at mange af antologiens artikler forholder sig til litteraturen i kontekst. Det gælder også Mikkel Krause Frantzens ”’Der er så mange følelser der søger asyl i min krop’ Om affekt og politik i Lars Skinnebachs poesi”, der handler om det affektive hos Skinnebach. Artiklen undersøger, hvordan Skinnebachs digte er påvirket af den sociale og politiske virkelighed, de er blevet til i, og hvordan de selv sigter mod at påvirke deres modtagere. Andre artikler i antologien har i mindre grad fokus på de politiske, sociale eller psykologiske aspekter ved den virkelighed, der omgiver digtene. Det gælder f.eks. René Rasmussens ”Skal poesi læses ud fra poetik?”, der med udgangspunkt i tekster af Inger Christensen, Peter Laugesen og Søren Ulrik Thomsen diskuterer, hvorvidt digternes poetiske værker kan og bør læses med udgangspunkt i deres poetikker.

Som dette forord antyder, har samtidspoesien mange ansigter og kan angribes ud fra et væld af forskellige vinkler. Tilsammen sigter antologiens artikler mod at give en mangefacetteret og inspirerende indsigt i den danske samtidslyrik samt en række bud på, hvordan den kan læses. Grundlaget for antologien såvel som for de kommende bøger i serien Studier i samtidslyrik er et samarbejde i projektet Contemporary Poetry between Genres, Art Forms and Media og Centre for Research in Contemporary Poetry (CERCOP), hvor forskere fra Aalborg Universitet, Aarhus Universitet og Høgskolen i Hedmark i 2013 modtog en treårig bevilling fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation (FKK). I relation til den nærværende udgivelse har vi desuden inviteret en række litterater fra andre institutioner. Via artikler fra en bred gruppe af engagerede forskere håber vi således også at kunne give et godt indblik i, hvordan den danske lyrikforskning udvikler sig netop nu.

Peter Stein Larsen og Louise Mønster
Klitgården august 2015

KORTDIGTE

Post-it, katalog, metro, sms og ispinde

LOUISE MØNSTER

I diskussionerne om hvordan de forskellige litterære genrer skal defineres, forholder man sig ofte til spørgsmålet om omfang og længde. Det har i særlig grad været tilfældet i forholdet mellem romanen og novellen, men også når det drejer sig om digtet, der er poesiens primære artikulationsform, er korthed blandt de træk, der fremhæves som konstituerende for genren. Ganske vist findes der lange både episke og dramatiske digte, men ser man på det lyriske digt og dermed på den grundform, som poesien er blevet defineret ud fra igennem de sidste par århundreder, så er det normen, at dette er kort. Et digt berammer sig typisk til én eller højest et par sider i de i øvrigt også små, tynde bøger, som digtsamlinger som regel er.

Går man historien om digtets korthed efter i sømmene, opdager man, at Edgar Allan Poe udgør et kardinalpunkt. I en ofte citeret udtalelse fra "The Philosophy of Composition" (1846) fremfører han det for daværende markante synspunkt, at poesi nødvendigvis må være kort: "a poem is such, only inasmuch as it intensely excites, by elevating, the soul; and all intense excitements are through a physical necessity, brief" (Greene 2012, 1047). Charles Baudelaire markerer sig med samme holdning, og ifølge Virginia Jackson er det da også på dette tidspunkt i historien, at begreberne om lyrik og poesi begynder at glide sammen, og lyrik bliver "a default term for short poems, a practical name for verse that did not obey the protocols of neoclassical genres such as the Pindaric ode or conform to the popular standards of ballads or hymns" (Jackson 2012, 832).¹ Den lyriske kortform ses med andre ord som indbegrebet af poesi, og selvom denne identificering ikke forbliver uantastet – bl.a. anfører T. S. Eliot i *The Three Voices of Poetry* (1957), at kravet til korthed er et upræcist og utilfredsstillende træk i definitionen af lyrik (Jackson 2012, 833)² – er det ikke desto mindre en opfattelse, som også efterfølgende har stået stærkt.

Som eksempler kan nævnes, at Atle Kittang og Asbjørn Aarseth i *Lysiske strukturer* (opr. 1968) indleder deres genredefinition med at skrive:

“Et lyrisk digt er en autonom og oftest relativt kort dikterisk tekst, som av og til kjennetegnes ved visse formelle trekk av typografisk og metrisk art” (Kittang 1998, 30). Tilsvarende gjelder det for Christian Janss og Christian Refsum, at de i *Lyrikkens liv* (2003) fremhæver korthed som et af i alt fem primære kendetegn på lyrisk digtning, ligesom det i X. J. Kennedy og Dana Gioias *An Introduction to Poetry* (2005) hedder: “Here is a rough definition of a *lyric* as it is written today: a short poem expressing the thoughts and feelings of a single speaker” (Kennedy 2005, 10). Og går man fra de mere specifikke udgivelser om poesi og lyrisk digtning til almene opslagsværker, er holdningerne tilsvarende. I *Den Store Danskes* opslag om digtet står der i forlængelse af en bredere definition af begrebet: “I moderne sprogbrug betyder digt dog oftest noget kortere, enten sange til fælles brug eller lyrik til individuel læsning.”³

Men er det stadig normen at forbinde poesi – og herunder mere specifikt den form for lyrisk digtning, som har farvet begrebet i nyere tid – med korthed, er det, som allerede Eliot påpegede, dog også et noget uldent spørgsmål, hvad korthed egentlig vil sige. I Niklas Schiölers bog *Begrænsningens muligheder. Svensk kortdigt från Heidenstam till Jäderlund* (2008) tales der i parallel til Virginia Jacksons synspunkter om, at det korte centrallyriske digt historisk set er en forholdsvis ny ting. Med sonetten som eneste væsentlige undtagelse var relativt lange digte hovedformen fra middelalderen og frem til 1800-tallet, og for så vidt som der fandtes kortere former i skikkelse af epitafier, epigrammer, gravskifter, bagateller, aforistiske visdomsord og impromptu, blev disse opfattet som inferiorer afarter (Schiöler 2008, 26). I løbet af 1800-tallet opstod der imidlertid en ny situation på såvel det samfundsmæssige som det individuelle plan og med dét også behovet for en ny æstetik. En æstetik, der ifølge Schiöler forflygtigede digtningens berettende træk og bevirkede, at digtets prototypiske form blev kort. Det korte format blev derpå styrket af, at det egnede sig godt til antologier og lærebøger, og således kom formidlingsmæssige aspekter ligeledes til at spille en væsentlig rolle i forbindelse med kortdigtets videre konsolidering som norm (ibid. 28). Præcist hvor kort et kortdigt skal være, afstår Schiöler dog fra at definere, idet han anfører, at et digt på 19 linjer principielt kan være strammere organiseret og have færre ord end et på ni. Med få undtagelser gjelder det imidlertid for de digte, han behandler i sin bog, at de har mindre end sonettens 14 vers, og at de derfor selv er

blandt den lyriske poesis kortere former og under alle omstændigheder er kortere end det, der før 1800-tallet blev betragtet som den korteste gyldige digtform (ibid. 32f.).

Der er nok ingen tvivl om, at det er klogt at afholde sig fra at udstikke rigide regler for det maksimale antal ord eller vers, der kendetegner et kortdigt. En relevant erkendelse i forlængelse af Schiölers redegørelse er nemlig, at såvel det korte digts status og frekvens som opfattelsen af, hvornår et digt er kort, har været under forandring igennem historiens løb. En sonet, vil de fleste stadig sige, er et forholdsvis kort digt, men den er på ingen måde bemærkelsesværdig kort. Igennem det 20. århundrede har vi bl.a. via imagismen og inspirationen fra det japanske haikudigt været konfronteret med langt kortere og mere koncentrerede formater end sonetten. Særlig berømt er historien om tilblivelsen af Ezra Pounds digt "In a Station of the Metro" som en stadigt mere vidtdreven udrensningsproces, indtil kun tre linjer stod tilbage.

I min egen tilgang til samtidslyrikkens kortdigte vil jeg tillade mig at indtage samme pragmatiske holdning til, hvordan begrebet skal defineres, idet der dog også her vil være fokus på poetiske former, der kun er af få ord eller linjer, og som, jeg tror, alle kan være enige om, vittelig er korte. Når jeg har valgt at fokusere på kategorien kortdigte, hænger det sammen med, at jeg mener, at man i samtidspoesien kan spore en forkærlighed for det helt lille format. I det nye årtusinde har der været en tendens til, at man har udfordret forestillingen om det klassiske centrallyriske digt og i forlængelse heraf har orienteret sig mod former, der enten undergår eller overgår forestillinger om digtets 'normale' længde. Ansporet af ændringer i de kulturelle distributionskanaler og inspireret af avantgardens eksperimenterende hang har man set, at poesien er gået forrest i at opsøge alternative formater og finde nye medier og platforme at udfolde sig på.

Specifikt hvad angår de korte digteriske udtryk, passer de da også særdeles godt til f.eks. internettet og sms, ligesom de egner sig til at indgå i udstillingssammenhænge. Dertil kommer, at en stigende hastighed ikke blot i informationsstrømmen, men også i vores samfund og livsførelse generelt, synes at have haft effekt på digtets format. Som vi skal se, gælder det i hvert fald for nye genrer som metrodigte, post-it-poesi, ispindepoesi og smspoesi, at deres korte form står i nær forbindelse med en rammesætning, som er begrænset i enten fysisk udstrækning eller tid. I denne artikel vil jeg

med udgangspunkt i værker af Lars Skinnebach, Mikkel Thykier, Martin Larsen, Thomas Hvid Kromann, Jesper Elving og en række smsdigtere give eksempler på, hvordan kortdigtet aktuelt udfolder sig på måder, som bryder med den klassiske digtsamling. Vi skal på en litterær vandring, der stiller os over for poesi på såvel papir som ispinde og sms, og vi skal se, hvordan post-it's og rejser med metro danner befordrende rammer for udviklingen af nye lyriske kortformer.

Post it

De fleste kender post it's; de her små praktiske sedler med en selvklæbende stribe på bagsiden, der især bruges som huskesedler og til korte beskeder, og som let kan placeres og omplaceres i diverse sammenhænge. I dag fås de i mange farver og størrelser, men stadig er indbegrebet af en post it det lille, gule firkantede format, som 3M lancerede i 1980. Igennem de seneste årtier har post it's bredt sig i et så eksplosivt omfang, at de i dag indgår i nærværd ethvert kontormiljø og enhver husholdning. Post it's er altså blevet en selvfølgelig del af måden, hvorpå vi i dagligdagen kommunikerer med os selv og andre. I kraft af det begrænsede omfang er det imidlertid en bestemt form for kommunikation, der lægges op til. Stikordet, påmindelsen, den korte følgebesked eller hilsen er typiske anvendelsesmåder for post it's. Hvordan ser det imidlertid ud, når dette praktiske hverdagsformat bringes ind i kunsten? Et dansk bud gives med forfatteren Lars Skinnebachs og billedkunstneren Cecilia Westerbergs *Post it*, som afsøger post-it-formatets muligheder i en vekselvirkning mellem digt og tegning.

Værket er baseret på en e-mail-stafet i en periode på tre uger i januar 2006, hvor Westerberg sendte Skinnebach fem tegninger, som han responderede på med fem tekster osv.⁴ Bogen er dermed blevet til i en dialog mellem billedkunstner og forfatter, og den er et udslag af en relativ hurtig tilblivelsesproces. Præcis dette spørgsmål om dialog eller rettere henvendelse er også centralt i selve værket, og dét på en både kompleks og pikerende vis. Inden for værkets egne rammer angår henvendelsen nemlig ikke kun relationen mellem tekst og billede, hvor teksterne kommunikerer med tegningerne og omvendt, idet teksterne fremstår som fortolkninger af og kommentarer til tegningerne; som måder at sætte ord på billedernes mere emotionelle kommunikation. Henvendelsen ses også deri, at mange af de korte tekster sprogligt har tiltalens form: Af bogens i alt 26 tekster er der

8, som indledes med et verbum i bydeform, 5 der fremsætter spørgsmål, 17 hvori der omtales et 'du' eller 'dig', og 4 som indeholder 'vi' eller 'os'.

Teksterne rækker altså i høj grad ud mod den anden; en anden, der i mange tilfælde kan identificeres med tegningernes personer, men samtidig føler læseren sig også inddraget. For ikke at sige, at læseren føler sig ramt og forulempet, og derfor er det, at henvendelsen ikke kun er kompleks, men ligeledes pikerende. Det kendetegner nemlig de fremsatte udsagn, at de ofte er kritiske, afvisende og fornærmende. "Tal med / en anden / betro dig / til en anden / jeg gider / ikke / dit selskab", "Det er ubehageligt når du kigger på mig" og "Sig mig, har du det godt, svin?" og "Spil dit liv, dit... iiii" er blot nogle eksempler herpå. I Skinnebachs post-it-poesi tales der med ganske få undtagelser vredt, påbydende og anklagende. Som det allerede står klart i bogens første tekst, "Kom ind / og få vasket / følelserne / af dig", reageres der mod almindelig følelsesfuldhed, ligesom konform høflighed og venlighed overalt holdes ud i strakt arm. Den anden er årsag til frustration og kritik, og dét i sådan en grad, at man, når man endelig – primært mod bogens slutning – støder på mildere stemte udsagn, er lettere vantro og tenderer mod at læse dem ironisk. Som Mikkel Krause Frantzen fremhæver i monografien *Lars Skinnebach* (2013), er det ikke samtaleens gensidighed, men snarere forhøret og tiltalen, der præger forfatterens tekster (Frantzen 2013, 34).



Lars Skinnebach og Cecilia Westerberg: Post it (2009). Gengivet med tilladelse fra forfatteren.

Henvendelsen, som står centralt i traditionel poesi – for så vidt som poesien ofte har form af tiltale af en selv, den anden eller en fraværende instans – er altså også et kerneanliggende her. Men den er det med omvendt fortegn. I Skinnebachs post-it-poesi er der ingen hyldelse, ingen kærlig omfavnelser eller længsel efter den anden. Her giver poesien ikke ly, den tilbyder ikke sin læser hvile eller opbyggelig kontemplation. Tværtimod fjernes alle beskyttende lag, og vi står tilbage med utilslørede, afvisende og kritiske udsagn. I denne forbindelse spiller post-it-formatet en vigtig rolle, idet det meget begrænsede fysiske format også selv lægger op til, at alt overflødig barberes bort. Vi har unægtelig at gøre med en poetisk kortform, hvilket ses både på værkniveau i anvendelsen af det lille, karakteristiske post-it-format på 7,5 x 8,5 cm, og på tekstniveau, hvor det længste digt fylder ni linjer, og mange af teksterne blot er på en eller to linjer.

Teksterne begår sig dermed i en størrelsesorden, hvor man kan spørge til, om der overhovedet er tale om digte, eller om det ville være mere præcist at karakterisere teksterne som fragmenter, udråb eller lignende. Post-it-poesi viser sig under alle omstændigheder som en kortformernes kortform. Og som Frantzen anfører, er det et centralt anliggende for Skinnebach ikke kun at prikke til de værdier, som præger vores samfund, men også at forsøge at indstifte andre værdier i relation til digtningen selv. Med henvisning til *Din misbruger* (2006) og *Enhver betydning er også en mislyd* (2009), men ikke med mindre gyldighed for *Post it*, skriver Frantzen:

Disse to bøger rummer markante destruktive momenter, i form af for eksempel en opløsning af digtet som form og lyrikken som genre. Dette handler naturligvis også om at indstifte nogle andre værdier i digtningen som sådan. Det handler om at udfordre digtets grænser, formelle og genrebærelse, men også læserens grænser, æstetikens og kunstens. Og måske i sidste ende: Grænserne mellem reel politik og mere af det samme samme. (Ibid. 52f.)

I forlængelse heraf kan det bemærkes, at de fleste af teksterne fra *Post it* er optaget i *Enhver betydning er også en mislyd*, der netop ikke kalder sig digte, men "genrer". Her indgår de i afsnittet "Katalog", hvor de optræder i en ny orden med otte underafsnit på hver fem punkter med afsnitsmarkører

1.1, 1.2, 1.3. osv. Den numeriske orden understøtter katalogformen og bringer derved mindelser om, at teksterne oprindeligt er skrevet til billeder og i øvrigt blev vist på udstillingen "Pigerne efter drengene" i 2006. Også i rammerne af den nye bog relativiseres teksternes karakter af digte således, og det understreges, at Skinnebach tydeligvis ikke ønsker, at de skal falde gnidningsløst ind i gængse forestillinger om det poetiske.

Ikke desto mindre drejer det sig i både *Post it* og "Katalog" om tekster, som har et lyrisk præg bl.a. i kraft af deres sproglige koncentration, anvendelsen af billedsprog og nærheden mellem den talende og det omtalte.⁵ Skinnebachs post-it-poesi har karakter af små huskesedler og påmindelser, der har til hensigt at bringe læseren ud af sit trygge rum og bryde med vante forestillinger og værdier såvel samfundsmæssigt som æstetisk. Det er poesi med subversive intentioner.

Katalog

Katalogformen danner også udgangspunkt for den næste ligeledes i fysisk forstand meget lille bog, som vi skal tage op, nemlig Mikkel Thykiers *.katalog.*. Bogen er på 16 sider inklusiv for- og bagside, dens format er 15,5 x 11 cm, og den kostede 20 kr., da den i 2001 blev udgivet på forlaget Basilisk. Mere præcist indgik den i serien B16, som var en udgivelsesserie fra 2001-2002 på i alt 16 små hæfter af danske og nordiske forfattere.⁶

Ordet katalog kommer fra græsk *katalogos*, der betyder optælling, og i overensstemmelse hermed indeholder bogen en lang række udsagn med citationstegn omkring. Udsagnene følger efter hinanden ned over siderne, og dette forhold såvel som citationstegnene relativiserer teksternes status af digte. De fremstår snarere som løsrevne udsagn eller fragmenter, og i presmeddelelsen skulle værket da også efter sigende have været omtalt som en samling 'darlings' uden digte.⁷ For de fleste af disse 'darlings' gælder det, at de blot er en til to linjer lange. Der er kun ganske få tekststykker på mere end fire linjer samt en enkeltstående 'længere' tekst på 13 linjer. Men er det ikke digte i traditionel forstand, er det ikke desto mindre udsagn, der tydeligvis er af poetisk karakter: de er sprogligt fortættede og har en udstrakt anvendelse af billedsprog, der vidner om det poetiske blik skærpede sans for overraskende sammenhænge.

Teksterne fremsætter små glimtvisse iagttagelser, refleksioner, erkendelser og informationer. For de 52 tekststykker på side 3-13 gælder det, at

de har form af sammenligninger, hvorimod teksterne på side 14-15 fremstår som leksikonopslag vedrørende forskellige lægeurter og planter. I sammenligningerne er det dog langt fra altid angivet, hvad det er, der er som noget andet. Det ser vi allerede på første tekstsider. Mens udsagnet "pæren hænger ud under lampeskærmen som en tåre" (Thykier 2001, 3) indeholder både sammenligningens realplan og billedplan, oplyses vi i relation til udsagn som f.eks. "som smørblomst i glas med mælk" (ibid.) og "anes som kernerne i en gennemlyst clementin" (ibid.) ikke om, hvad det er, der lægger op til billedbeskrivelsen.

Overalt står billedsproget imidlertid stærkt, og når værket har fået titlen *.katalog.*, synes det derfor heller ikke blot at referere til struktureringsprincippet, hvor udsagnene er oplyst efter hinanden. Det alluderer også til, at hæftet selv er et poetisk billedkatalog; en samling lyriske udsagn, der vidner om digterens skarpe blik for at se verdens små og nære ting på nye og overraskende måder. Dette blik udfolder sig lige fra den første tekstsides udsagn, f.eks. "øresticker som pupiller i øreflipperne" (ibid.) og "hårene på en fersken som atmosfæren om en planet" (ibid.), og det tematiseres ligeledes i den følgende tekst, der kan læses ud fra et metapoetisk perspektiv: "Blyanten i min venstre hånd – og lommekniven (Löwenmesser) i den højre – sådan tilspidtes mit blik langsomt: små træflis falder ned i bunken fejlet sammen her ved bænken" (ibid. 13). Det er oplagt at forestille sig bogen som digterens eget katalog af løsrevne iagttagelser og refleksioner – som små fragmenter, han samler og dynger i hobe, og måske er det også det, som omtalen af værket som en samling 'darlings uden digte' henviser til.⁸

.Katalog. er indholdsmæssigt struktureret på en måde, hvor flere efter hinanden følgende udsagn ofte kredser om de samme elementer. Eksempelvis kan man notere grupper af udsagn, som har fokus på øjne, frugter, blade, kropsdele, vand, lys, breve og nat. Det betyder dog også, at det, der ved første øjekast tager sig ud som løsrevne tekststykker, alligevel ikke er helt så sprængt, og under alle omstændigheder er hæftet ikke tilfældigt komponeret. Det gælder heller ikke de sidste to tekstsider, der danner et lille leksikon over forskellige planter og lægeurter. Her forlades sammenligningsformen, og udsagnene opstilles anderledes, idet de ender med et punktum og dermed afgrænser sig på en mere definitiv måde. For disse opslag gælder det ikke kun, at planterne har lokkende, sanselige og metaforiske navne som "storblomstret kongelys" (ibid. 14), "lægekulsukker"

(ibid.), “prikket perikum” (ibid.) og “blodrød storkenæb” ((ibid. 15), men også at de fascinerer ved bl.a. at kunne fremkalde lyssyge, lokke katte til sig og brænde.

Når man som læser kommer fra Skinnebachs afvisende udsagn i *Post it*, noterer man sig, hvordan man i Thykiers *.katalog.* er i anderledes blidt og indbydende selskab. Her er udsagnene gennemgående lette – kun hvor det handler om jeget selv, er der en tendens til tungere emner som angst og tomhed. Kortformen bruges dermed ikke længere til opråb, stikpiller eller skub; i Thykiers tilfælde tilbyder den tværtimod glimtvisse erkendelser og kortvarige poetiske antændelser. Det er lyriske brudstykker, som muliggør, at man momentant kan se verden gennem digterens billedskabende briller. Hos Thykier passer det lille format således med, at vi får nogle af poesiens mindre enheder i form af sammenligninger. Der opføres ikke hele poetiske huse, men fremvises enkelte byggesten, som i kondenseret form skaber korrespondancer og sammenhænge mellem verdens ting. Hvis ikke det var fordi, at udtrykket kolliderer med værkets æstetiske lethed, kunne man have sagt, at det ikke drejer sig om digte i sig selv, men om lyriske brokker.

Metropoesi

Endnu en alternativ form for kort poesi finder vi i metropoesien. Genren blev opfundet af det franske Oulipo-medlem Jacques Jouet, der i 2000 udgav *Poèmes de métro* og formulerede metropoesiens regler. Et uddrag fra Jouets digte lyder i Peter Borums danske oversættelse:

Et metrodigt er et digt der er skrevet i metroen i løbet af den tid
en tur tager.

Et metrodigt har lige så mange vers som rejsen har stationer,
minus een.

Det første vers udtænkes mellem rejsens to første stationer (af-
gangsstationen iberegnet).

Det skrives ned når toget holder ved station nummer to.

Det andet vers udtænkes mellem rejsens station nummer to og
rejsens station nummer tre.

Det skrives ned når toget holder ved station nummer tre. Og så
videre.

Der må ikke skrives noget ned mens toget er i fart.

Der må ikke udtænkes noget mens toget holder.
Digtets sidste vers skrives ned på perronen på den sidste station.
(Jouet 2004, 23)

Mere specifikt kan metropoesien placeres inden for den del af Oulipos orienteringer, som kaldes “Le synthoulipisme”, og som har til hensigt at opfinde nye former, der kan være grundlag for potentiel litteratur (Kromann 2010, essay).

Metropoesi er litteratur, som i kontrast til den romantiske forestilling om digteren, der opsøger ensomheden og venter på, at ånden kommer over ham, tværtimod bliver til ude i verden og på farten blandt mennesker. Det er en slags øjeblikkets poesi, der er underlagt den kadence, som intervallerne mellem stationerne dikterer, og da det ofte drejer sig om ganske korte afstande, det i gennemsnit tager 1,5 minut at tilbagelægge, er produktionshastigheden høj. Som Marc Lapprand skriver i sin artikel “Jacques Jouet. Metro Poet” (2001) er det væsentligt for Oulipo, at den litterære praksis ikke er bundet op på inspirationen, og for metrodigterens vedkommende er der da heller ikke tid til at vente på at blive beåndet; det er blot om at stige på toget og lade digtmaskinen udføre sit arbejde i takt med togrejsens rytme (Lapprand 2001, 21). En rytme, som ligheden imellem ordene metro og metronom i øvrigt også selv antyder, hvilket først Jouet og siden Thomas Hvid Kromann slår fast ved at beskrive metroen som måleinstrumentet eller metronomen for metrodigningen.⁹ Og når rejsen er slut, er det også tid for metrodigtet at runde af. Der er i slægt med surrealismen tale om en form for automatdigtning, der bandlyser efterbehandling og redigering.

I kølvandet på Jouet har metropoesien bredt sig til andre dele af verden og herunder til de danske forfattere Martin Larsen og Thomas Hvid Kromann. I 2009 udgav Martin Larsen *noter til det mere perfekte liv*, som eksplicit genrebestemmer sig som metropoesi og følger de samme regler, som Jouet havde udstukket.¹⁰ På det visuelle plan mimer bogens omslagslayout da også en togplan, og i kombination med en ikke ubetragtelig tykkelse alluderer dens ydre til en sådan. Bogens metrodigte er skrevet ad tre omgange, der i overensstemmelse med genreens realistiske forankring og tidsbundethed i del I og II anføres som henholdsvis 16/6-31/8 og 1/10-1/12 2006, mens der i relation til del III blot står 2006.¹¹ I

disse perioder har Larsen i hverdagene taget den københavnske metro fra sit hjem nær Nørreport Station til sit arbejde på Krydsordsforlaget nær Lindevang, og eftersom der er fem stationer i alt, bliver der i hovedsagen tale om kvartetter.¹²

Disse kvartetter indfanger dagliglivets små foreteelser. De er præget af rejserne med metroen; af hvad Larsen ser, hvordan turene forløber, af dagens nyhedsstrøm og af hans arbejde med ordlister på Krydsordsforlaget. Nogle gange er digtene blidt omfavnende, som når han iagttager kvinder og tænker på Dolores: "Skal jeg skrive om at det har stormet i nat / Eller om netstrømperne Dolores og pigen på sædet overfor / Har på? Hun havde farvet hår, tror jeg, / Og stod af på Frederiksberg Station" (Larsen 2009, 82). Andre gange, når helvede viser sig at være de andre, er digtene vrede som Skinnebachs: "Hvad er der galt med dig? / Er du dum eller hvad? / Hvad fanden tænker du på? / Fuck dig!" (ibid. 55)

Endvidere er der en del digte, som har metrodigtningen selv i fokus. Disse metapoetiske digte kommenterer eksempelvis på det besvær, det er at skrive metropoesi i myldretid, eller de reflekterer over genren: "En tanke kan låse en anden tanke. / Så når du skriver den første linje i dit metrodigt kan det ske / At den linje *ikke* trækker en anden linje med sig, / Og at intet andet falder dig ind" (ibid. 68). Digterens veludviklede sprogbevidsthed og litterære kendskab sætter sig desuden igennem, og i det følgende metrodigt kombineres krydsordsarbejdet med hilsner til en berømt haiku af Matsuo Basho, hvis oversættelse netop er omdiskuteret:

Er 'plask!' synonymt med 'plop'
eller med 'vandlyd'? Dette spørgsmål
er af afgørende betydning
for krydsord og stor poesi: Vandet
der pjasker op og spejler springet,
eller vandet der lukker sig tavst
over den forsvundne frø? (ibid. 65)

Der er også digte, hvor kendskabet til metrodigtningens regelsæt er afgørende for forståelsen, og kun når man ved, at den sidste linje skrives på rejsens endestation, fanger man, hvorfor det skitserede problem og bekymringen for at blive taget uden billet forsvinder ved digtets udgang: "Billet-

automaten virker ikke med dankort / Og mit klippekort er forsvundet! / Omstændighederne synes at rotte sig sammen. / Men det er ligegyldigt nu.” (ibid. 119) Og så er der de konceptuelle digte i anden potens, der tørt udmåler rejsens mekaniske tid og konstaterer: “17.10 /17.11 /17.13 / 17.15” (ibid. 40). For ikke at sige, at der er så meget andet, som trænger sig på og finder plads i værket. Med nærværd 300 metrodigte er der lejlighed til, at Larsen kan nå vidt omkring i sine optegninger og refleksioner.

Værkets eneste brud med metropoesiens kortform er et såkaldt instant-digt, der er skrevet i løbet af en halv time på Dolores kaffebar. Når det tiltrækker sig særlig opmærksomhed, skyldes det ikke kun den formelle afvigelse, men også at det udruller en lille poetik og afslutningsvis optegner en ofte hævdet kontrast mellem det almindelige liv og poesien, som metro-poesien og Larsens digtsamling dog maner i jorden:

Sådan er det vist at leve
et rigtigt liv: Man står
op og går i seng lidt
anderledes, ganske lidt.
Det skriver jeg med otte
minutter tilbage. Det er godt
at have faste rammer. Disse
digte afspejler livets faste rammer.
Arbejdslivet, det almindelige liv.
Poesien påstår nogle gange
at den er det Andet, det,
der ikke er det almindelige liv.
Poesien bryder sig ikke om det
almindelige liv. Det er fyldt
med klokkeslæt og transport.
Poesien er uden for tid og rum. (Ibid. 113)

noter til det mere perfekte liv placerer nemlig om noget poesien i det almindelige liv; i det liv, der ligesom metrodigtningen er præget af faste rammer, gentagelser, bestemte tidslige og rumlige forhold. Og til trods for at det er en poesi, som titlens anvendelse af notebetegnelsen tenderer mod at opfatte som en sekundær beskæftigelse eller som poesi af en mere flygtig

eller ufærdig karakter, så viser værket i sin helhed, at noter på ingen måde er hverken mindre poetiske eller kloge end det, der traditionelt kalder sig digte. De enkelte digte eller spredte noter får, når de læses i sammenhæng, et fælles åndedrag og samler sig som værk. Det, der initialt er en mængde kortdigte, bliver som helhed betragtet en dokumentation af mennesket i tid og rum, i trafikken og dagliglivet.

Dette dokumentariske præg er yderligere understreget i Thomas Hvid Kromanns forsøg med genren i *Metrodigte – et (øjeblik)s arkiv* (2010), der er udkommet i serien *Arena Kontra* og består af en transparent plastikpose indeholdende 19 metrodigte, 1 metroessay, 3 fotografier og 2 brugte metrobilletter.¹³ I kraft af billetter, fotografier og essay kontekstualiseres digtene, og forfatterens faktiske ophold i Paris og hans brug af metroen bevidnes. Når værket kalder sig et *(øjeblik)s arkiv* har det derfor ikke kun at gøre med den rammesætning af øjeblikkelig tilblivelse og forbud mod efterredigering, som definerer metropoesien; det refererer også til værkets karakter af virkelighedsdokumentation.¹⁴

Efter Larsens moppedreng af en metropoesibog er vi hos Kromann tilbage i de omfangsmæssigt små og alternative bogformer, og hvad det lille hæfte med digte angår, så er det af den absolut mindste slags. I stedet for traditionelle overskrifter har de 19 digte en datoangivelse, og rejsens start- og slutdestination er fremhævet med fed. Det korteste digt er på 3 linjer, det længste er på 19, og de øvrige har et gennemsnit på 9 til 10 linjer. Hvor mange stationer de respektive rejser dækker over, er imidlertid ikke lige så let at aflæse som hos Larsen, hvis brug af indryk og stort begyndelsesbogstav guidede læseren i de tilfælde, hvor det firelinjede omfang var overskredet. Parallelt med at udsvingene i digtenes længde er større, varierer intervallerne mellem dem også yderligere. Mens Larsen var bundet op på (deltids)arbejdslivets rytme med udrejse om morgenen eller formiddagen og hjemtidspunkt om eftermiddagen, bliver Kromanns metrodigte til på en forskningsrejse over 14 dage. Han befinder sig altså i en mere ekstraordinær situation, og nogle dage kører han tre gange med metroen, nogle en eller to og andre slet ikke.

Ikke desto mindre er der også hos ham tale om digte, der kredser om, hvad han oplever her og nu, ser og tænker, ligesom det synes at høre til genren, at den let bliver selvtematiserende. De fire første digte er således metapoetiske og genrediskuterende, hvorefter der hentes mere konkret

materiale ind fra de oplevelser, Kromann har på sin rejse. Disse oplevelser er præget af, at Kromann – som han også skriver i det medfølgende metro-essay – anvendte sit ophold til at studere kunstnerbøger, og derfor refereres der ofte til hændelser på biblioteker, gallerier og museer:

21/5/2010 Châtelet – Olympiades

Udstilling af/med postfeminisme på Pompidou i dag:

Endog meget smukke lesbiske par gik hånd i hånd
og smågabte lidt.

I rummet med titlen “Genital panic”

trådte jeg ind til en forsamling

af asiatiske mænd og et kæmpe sort-hvidt banner

der viste penetrationsakten

og havde snart dét rum helt for mig selv.

Digtet fremstiller en af dagens markante oplevelser ved at opridses en situation vedrørende en udstilling på museet i Centre Pompidou for derpå mere konkret at beskrive nogle af de besøgende samt et enkelt udstillingsrum og erfaringen af at blive ladet alene der. Genrens rammer giver ikke digteren tid til at komme nærmere ind på, hvorfor dette optrin sidder tilbage i kroppen på ham, alligevel formidler det med en vis underspillet humor en oplevelse af ensomhed, af at stå udenfor og være anderledes – ikke kun i forhold til de lesbiske par, men også i relation til gruppen af asiatiske mænd. Digtet har karakter af et snapshot, af en glimtvis oplysning af en situation, der ikke er så gennemsnitlig som mange af de hændelser, der ellers finder plads i metropoesien, men som ikke desto mindre hører til Kromanns oplevelser under sit ophold.

Mens dette metrodigt kredser om én hændelse, er der imidlertid også andre, der er langt mere springende og vidner om metrorejsernes stop og skift. Det gælder f.eks. “22/5/2010 Bibliothèque Francois Mitterrand – Madeleine – Invalides”, hvor vi hører, at “Omveje bryder haiku- eller fatte-sigikorthedsprincippet”, hvorefter vi bliver præsenteret for lidt af hvert, og et skift på stationen Madeleine medfører endnu fokusforskydning. Digtet ender med linjerne:

Fik jeg nævnt Sorbonne?

Efter mødet førte en lille jødisk mandsling os bag
den tilsyneladende brandfælde og talte uophørligt –
døren var låst.

Un nouvel language? Wall Street English! (reklame)

Udstrakt tunge farvet i stars and stripes.

Her forplanter rejsens uro sig tydeligvis til teksten og giver den en springende, abrupt karakter, idet jeget noget distræt spørger til, om han fik omtalt et givent sted, for derpå at gengive et optrin derfra, fremsætte fler- og metasproglige udsagn og afsluttende dvæle ved et opsigtsvækkende billede, hvor sproget internaliseres som et flag på en tunge. Vi er unægtelig langt fra et klassisk gennemarbejdet digt, hvor del og helhed føjer sig sammen til et organisk hele. I stedet er det øjeblikkets tanker og oplevelser, der nedfældes i den rækkefølge, de melder sig.

Metrodigtningen fremstår som en kortformernes poesi, der undergivet nogle fremstillingsmæssigt skrappe regler åbner for, at forhåndenværende tanker og oplevelser kan finde rum og blive til poesi. I overensstemmelse med Oulipos program etableres der et alternativt værksted for poesiens tilblivelse, og det undersøges, hvilken digtning der opstår, når man befinder sig på farten blandt mennesker og kun har ganske kort tid til at udtænke og formulere sine tanker. I Martins Larsens tilfælde kommer der et helstøbt og inciterende vidnesbyrd om det almindelige liv ud af det, mens der i Thomas Hvid Kromanns langt mindre omfangsrige livtag med genren snarere er tale om enkelte nedslag og fremvisninger af metrodigtningens vide mulighedsrum. Et rum, hvor man imidlertid også kan være så heldig, at virkelighed og poesi går op i en højere enhed, som når den avantgardistiske thailandske instruktør Apichatpong Weerasethakul under Kromanns ophold i Paris vinder guldpalmerne i Cannes og hans fantastisk lydende navn giver anledninger til følgende ikke mindre avantgardistiske sprogleg:

Apichatpong Weerasethakul!

Apichatpong Weerasethacul!

Apicentrepong Weerasethacul!

Apicentrepong Weedrasethacul!

Apicentrepingpong Weedreethacul!

Pindepoesi

Med dette af Kromanns digte er der givet en oplagt overgang til den næste af de kortformer, vi skal se på, nemlig Jesper Elvings *Vulkanudbrud* fra 2008, hvor ord- og sprogspillet også er i centrum. I pagt med at de ovennævnte udgivelser er udkommet på mindre forlag som Basilisk og Arena, befinder vi os også her inden for den såkaldte alternative forlagsbranche og *small press*-kategorien, idet udgiveren er Elvings eget forlag E+. Endvidere står vi over for et utraditionelt format, der i endnu højere grad end de foregående værker forlader bogens klassiske former. Det handler nemlig om en digtsamling, der er udkommet i en gul plastikbeholder indeholdende en lille plastikfigur og 44 ispinde, hvorpå digtene eller måske snarere tekststykkerne er limet fast på såvel for- som bagsiden. Teksterne holder sig alle inden for det lille format af kun 1 linje, og mere kan der heller ikke være på de smalle træpinde.

Også for *Vulkanudbrud* gælder det, at værket er blevet til over en ganske kort periode, nærmere bestemt i juli 2008. Det lille format synes altså ofte at høre sammen med en kort tilblivelsestid, og eftersom ispinde danner det taktile grundlag for digtene, er det da også kun passende, at de er blevet til om sommeren. Værket emmer af fri digterisk udfoldelse og legelyst; som Johnny Hedegaard Madsen skriver på internetmagasinet *Sentura*, befinder vi os i et krydsfelt, hvor "Man kommer til at tænke på en avanceret ordleg for voksne. En slags hybrid mellem bog, mikadospil og den slags "hovedbrudslegetøj" af træ, man kan købe i billigbutikker" (Madsen 2008). Det alternative format og den legende karakter har tråde til avantgardens mange formeksperimenter og her ikke mindst til dadaismens opprioritering af det barnlige, af lyddigte og meningsløse ord. Også hos Elving skrues der nemlig ned for semantikken og den rationelle forståelse og op for musikken og ordmagien, hvilket bl.a. ses i ispindetekster som "u-pole", "po milk anders", "termo o", "esso korps", "stereo sup t", "deo bunk flitse" og "beo mose", der alle forflygtiger fastlagte betydninger og åbner for nye associationer og meningssammenhænge.



Jesper Elving: Vulkanudbrud (2008). Gengivet med tilladelse fra forfatteren.

I modsætning til den traditionelle bogs ensretning af læsningen er der ingen begyndelse og slutning på *Vulkanudbrud*. Ispindedigtenes rækkefølge er nødvendigvis vilkårlig. Som læser vælger man desuden selv, om man vil smage på dem enkeltvis, eller om man vil lægge nogle af dem i forlængelse af hinanden og forsøge at danne sine egne tekstmønstre. Uanset hvad man gør, er det dog svært at skabe såvel sammenhængende syntaktiske strukturer som logisk mening. Som Søren Langager Høgh konstaterer i sin anmeldelse af *Vulkanudbrud*, skal der “god vilje og bereden kreativitet til, førend tekststumperne får nogen som helst sammenhæng” (Høgh 2008). Elvings ispindedigtning forflygtiger tydeligvis almindelig forståelighed og lægger i stedet op til en smagende og sanselig omgang med ord og bogstaver.

Ikke desto mindre kan man indkredse en række foretrukne betydningsfelter, som tekststykkerne forholder sig til. Foruden den nævnte leg med ord og lyd lægger man bl.a. mærke til en gruppe linjer, der indeholder konkrete person- eller stednavne samt en gruppe, der relaterer til en landbokultur med benævnelse af marker, høje, kornsorter og dialektagtige udtryk som “de må jo ha’ sin spind for pytten” og “hest a’ går – bedeflis”. Endvidere er der en række tekster med historiserende præg i form af adjektivbøjninger, f.eks. “stærken blå”, “røden sprinklerhest” og “lotto på norden vinge”, hvor såvel sproget som det komprimerede udtryk henleder tankerne på endnu en association ved denne digtform, nemlig pindenes

lighed til runestave. Hermed kan de også ses som en moderne leg med nogle af de tidligste, komprimerede tekstformer, som man kender til på vores breddegrader; tekster, som det i øvrigt også har været noget af en gåde at tyde.

Med Elvings værk er vi så absolut ved den korteste lyriske form, hvilket ikke kun fremgår af ispindeformatet og de enlinjede digte, men også af at teksterne gør opmærksom på, at deres byggesten er de enkelte ord, de enkelte stavelers og bogstavers lyd. På et spørgsmål om, hvorfor han har valgt titlen *Vulkanudbrud*, kan man tilsvarende lægge mærke til, at Elving ikke først nævner de semantiske associationer, men derimod ordets lydlige kvaliteter: "Jeg kan godt lide de tre u'er og det store V. Da jeg var yngre, var Hulk min yndlings-superhelt, så måske er der også en fascination af forløbet "ulk", det indestængte og eksplosiviteten." (Madsen 2008) Også på det betydningsmæssige niveau er valget af titelord dog sigende, idet det stemmer overens med, at netop udbruddet, det eruptive, ordenes sprudlen og fragmentering er centralt i værket. I *Vulkanudbrud* er betydningen ikke fastlåst; det ellers så velordnede ordforråd og de faste syntaktiske strukturer bliver på ny flydende og kastes op i luften. Med en sigende formulering fra et af digtene oplever vi "linjer poppe", som det herefter er op til os selv at forsøge at samle og skabe nye betydninger ud af.

Smsdigte

Fra poppende linjer skal vi som et sidste led i undersøgelsen af samtidens poetiske kortformer bevæge os ind på de elektroniske medier, hvor digte kan klikkes frem eller tikke ind. Der er nemlig en tendens til, at de korte former trives særligt godt på de digitale platforme, hvilket sandsynligvis har at gøre med, at vores forbrug af elektroniske medier er præget af, at vi hurtigt springer fra side til side, og at poetiske kortformer, der kan fremkaldes med ét klik og overskues i ét blik, derfor er særligt velegnede. Det gælder f.eks. den konkrete poesi, der er repræsenteret på Afsnit P med bl.a. Cia Rinnes *archive zaroum* (2008) og på Facebook, hvor man kan finde grupper, der er specifikt knyttet til det korte format, hvilket f.eks. gælder internationale grupper for haikudigte samt gruppen "Kortfattet dansk lyrik", der optager danske digte på 1 til 2 linjer.¹⁵ I denne sammenhæng skal vi zoome ind på smspoesien, der om noget medie har kortformen som vilkår og maksimalt kan indeholde 160 tegn.

Smsdigte er selvsagt en genre af nyere dato. Forlaget SMSpress, der står for formidlingen af smspoesi i Danmark, blev dannet i 2010 og har på nuværende tidspunkt udgivet 19 smsdigtsamlinger. Når man orienterer sig i forlagets poesiudgivelser, lægger man mærke til en stor spredning i digtens emnevalg. I SMSpress' poesiafdeling finder man alt lige fra krimipoesi og horrordigte over såkaldte drengedigte og digte om en ung piges psykiske sygdom til digte om krig samt natur- og kærlighedspoesi. Smsdigtet er tydeligvis et format, som appellerer bredt og har ægget såvel eksperimenterende lyrikere som forfattere, der synes at have set mediet som en mulighed for at række ud mod unge læsere, der ikke ville læse poesi i den traditionelle bogs format.

For nogle af værkerne gælder det, at de indeholder digte, som er remedieret på baggrund af en bogudgivelse, for andre at de kun eksisterer som sms og for endnu nogle, at de har været realtimedigte og derfor ikke længere er tilgængelige.¹⁶ Til trods for de mange divergenser er det meget korte format imidlertid et gennemgående fællestræk. Det gælder både, idet det i de fleste tilfælde er et meget begrænset antal digte, der hører til hver udgivelse, og idet disse digte i sig selv er korte. Man møder bl.a. kvitteringsdigte, leksikonopslag og statusopgørelser, og ikke mindst ser vi, at haikuformen er genkommende. I relation til 5 af de 19 smsdigtsamlinger anføres det således, at det drejer sig om haiku eller små digte i haikustil.

Når det drejer sig om smspoesi oplever man altså ikke blot, at mediet bruges til at opfinde nye poetiske former, men også at det booster en gammel genre. Haiku er en japansk kortform, som menes at være opstået i slutningen af 1500-tallet for siden at brede sig til vestlig litteratur i begyndelsen af 1900-tallet og blive introduceret til danske og nordiske læsere i 1950'erne og 1960'erne. Herhjemme er den blevet opdyrket af en lang række forfattere som bl.a. Hans-Jørgen Nielsen, Suzanne Brøgger, Pia Tafdrup og ikke mindst Lars Mønster, i hvis senere forfatterskab haikudigtet udgør en gennemgående form. På SMSpress står Bo C. Plantin for to af haikusamlingerne med *Amoureuse ofringer* og *Autumnale ofringer*, der kredser om henholdsvis kærlighed og natur og dermed tager klassiske temaer op til behandling inden for det nye medies rammer. I *Autumnale ofringer* lyder det eksempelvis: "de står i klar blå / silhuet, grenene, de / vipper blidt oppe" og "en blank mark suger / et lyn til sig og spiddes / i efteråret".



Køb

Send "SP DIAMANT" til 1277


**DIAMANTTANDSSTØV –
SMS-DIGTE**

Brian P. Ørnboel / SMS-digte

Læs 7 digte fra digtsamlingen "diamanttandsstøv". Samlingen fik bl.a. følgende ord med på vejen fra Dansk Biblioteks Center: ... "oser af glæden ved ord og en evne til at skabe tankevækkende sprækker til det, der ligger under overfladen... En interessant og vellykket digtsamling, der sætter refleksioner i gang om de ting, den virkelighed og de skiftende stemninger, der umiddelbart omgiver os."

Kr. 15 + én alm. SMS-takst.


Synes godt om
43



Brian P. Ørnboel

SMS-digtsamlingen koster ialt kr. 15 + én alm. SMS-takst og varer 7 dage

Brian P. Ørnboel: *Diamanttandsstøv* (2014). Gengivet med tilladelse fra SMSpress.

Deciderede haiku er der derimod ikke tale om i Brian P. Ørnboels *Diamanttandsstøv* (2014), der består af syv digte fra hans digtsamling af samme navn, nu remedieret som smsdigte. Ikke desto mindre er det alle kortdigte, der på ganske få linjer præsenterer læseren for en ofte underfundig forestilling, og som for et øjeblik flytter modtageren bort fra sin egen virkelighed. Digtet "vante" udfolder sig på denne vis:

har strikket en vante
 af mit aflagte skæg
 så når jeg trykker folk i hånden
 bliver jeg aet
 på kinden

Foruden den pudsige forestilling er digtene kendetegnet ved en pointeret slutning. De fungerer godt i smsmediet som en kortvarig og uventet intervention i ens egen virkelighed, der for et øjeblik tillader, at man fylder hovedet med fremmed tankegods og trækker på smilebåndet: "skal vi

pakke vores habengut / skal vi slingre ud på vejen / i solen / blive brune
som børn / sparke til gruset / og bestige et træ // hvad siger du / skal vi?”.
I dette digt fremgår endvidere noget af det særegne i smsgenren, nemlig
at henvendelsen let får en mere intim karakter end i papirpublikationer,
eftersom vi normalt kun får sms'er, der er henvendt til os personligt. Imid-
lertid kan der også være visse ulemper ved remedieringsprocessen, og når
man sammenligner Ørnbo's digte i deres trykte og digitale form, noterer
man, at smsdigtene ikke altid ankommer i samme format på gamle og nye
mobiltelefoner. Mens en nyere iPhone modtager digtene med præcis sam-
me opstilling som i bogversionen, er teksternes forskellige niveauer nemlig
ikke tydeligt markeret på f.eks. en gammel Nokia, hvor der ikke er linje-
overspring hverken mellem titel og digt eller imellem de forskellige strofer.

Det mest ekstreme og sidste forsøg med smspoesi, som jeg vil kom-
mentere, er Martin Glaz Serups realtimedigte *Mandag* og *Fredag*, hvor føl-
gere af projekterne i henholdsvis december 2010 og januar 2014 fik alle de
sms'er, som den super aktive forfatter sendte fra sin mobil på de respektive
ugedage. Med Serups egne ord i relation til *Fredag* var intentionen med
projektet at

“undersøge smsens specificitet med digtet; hvad der er særligt
for smsen, dens sprog, dens kvaliteter, med mine egne beskeder
som eksempler – der er ihvertfald det reportageagtige, det fati-
ske, at smsen rækker ud og vil have svar, dens relative korthed,
men særligt: dens usynlighed – konkret og som sprogform.
Både for den der skriver den, for den der modtager den, og for
alle os andre der ser folk skrive og læse på deres telefoner, men
hvad står der egentligt.” (Serup 2014b)

Det drejede sig med andre ord om en konceptuel form for poesi, der ud-
gik fra en meget inklusiv forståelse af poesi. Dermed var der ikke tale om
sms'er, som i udgangspunktet var digte, men om beskeder, der kunne
komme til at fungere som en særlig form for realtimepoesi, og hvor selve
det forhold, at de modtagne beskeder ikke var til én selv, tillod et metablik
på deres sprog og måde at fungere på.

Hvorvidt eksperimentet var vellykket, kan jeg ikke udtale mig om,
da jeg ikke oplevede projektet, men i sammenhæng med de øvrige sms-

samlinger tegner der sig et billede af, at smsdigtet er en poetisk kortform, der endnu er i sin vorden, og som sådan er meget optaget af at undersøge sit eget potentiale. Ligesom al anden digtning kan smspoesi selvsagt være såvel god som mindre god, men den har dog nogle specifikke genrekendetegn, der har at gøre med dens begrænsede omfang, særlige henvendelsessituation og intervenserende karakter. I modsætning til bogen, der fordrer et bevidst valg om at sætte sig ned og læse, kan man ikke selv bestemme, hvornår man modtager et smsdigt. Smspoesien melder sig med et bip på mange forskellige tidspunkter og i forskellige situationer, og eftersom vi som regel er optaget af andre gøremål, bliver et afgørende kriterium for dens virkningsfuldhed, at den fungerer på korthedens præmisser uden at forfalde til ligegyldigheder og banaliteter.

Kort exit

I det foregående er en række af samtidens kortformer blevet undersøgt, og der har tegnet sig et billede af, at det ikke blot kendetegner den moderne digtning generelt, at den befatter sig i korthed; også i det nye årtusindes poesi ses en tendens til, at mange forfattere opsøger de små formater og skriver digte af ganske få linjers længde. Denne tendens forbinder sig med, at der i samtiden er en stærk eksperimenterende lyst, og digtets korte form kan således – som i f.eks. metropoesiens tilfælde – udspringe af en selv-pålagt begrænset produktionssituation, eller den kan – som i smspoesien, post-it-poesien og ispindepoesien – relatere til udforskningen af et medie, der kun tillader et yderst begrænset antal ord. Det klassiske centrallyriske digt er med andre ord blevet udfordret af en poesi, der ikke så meget dyrker den poetiske helhed som det lyriske fragment, og hertil kommer, at digtsamlingens traditionelle format er blevet undergået af ganske små værker som f.eks. Skinnebachs og Westerbergs *Post it* og Thykiers *.katalog.* De korte former har vundet terræn i en tid, hvor man har været opsat på at finde på nye poetiske udtryksformer, og ved at tillade at poesien kan nydes i små doser, passer de korte former godt til den senmoderne livssituation, der er præget af et højt tempo og af hurtige skift.

Litteratur

- Bukdahl, Lars (2002): "Har man sagt B behøver man strengt taget ikke sige". Findes på: <http://www.litteratursiden.dk/artikler/har-man-sagt-b-behoever-man-strengt-taget-ikke-sige>
- Elving, Jesper (2008): *Vulkanudbrud*. København: Forlaget E+
- Franzen, Mikkel Krause (2013): *Lars Skinnebach*. København: Arena.
- Genette, Gérard (1997): "Introduktion till arketexten", i Eva H. Aurelius og Thomas Götselius (red.): *Genreteori*. Lund: Studentlitteratur.
- Greene, Roland (2012): "Poem", i *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Fourth Edition. Princeton: Princeton University Press.
- Høgh, Søren Langager (2008): "Bogstave – Jesper Elving VULKANUDBRUD". Findes på: <http://www.litteraturnu.dk/univers.php?action=read&id=1345>
- Jackson, Virginia (2012): "Lyric", i Roland Greene (ed.): *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Fourth Edition. Princeton: Princeton University Press.
- Janss, Christian og Christian Refsum (2010): *Lyrikkens liv*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jouet, Jacques (2004): *Metrodigte*. Oversat af Peter Borup efter *Poèmes de métro* (2000), i *Passage* nr. 49.
- Kennedy, X. J. og Gioia, Dana (2005): *An Introduction to Poetry*, Eleventh Edition. New York: Pearson Longman.
- Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn (1998): *Lyriske strukturer*, 4. udgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kromann, Thomas Hvid (2010): *Metrodigte – et (øjeblik)s arkiv*, i serien *Arena Kontra* # 4. København: Arena.
- Larsen, Martin (2009): *noter til det mere perfekte liv*. København: Basilisk.
- Lapprand, Marc (2001): "Jacques Jouet, Metro Poet", i *SubStance*, vol. 30, Issue 96.
- Plantin, Bo C. *Autumnale ofringer*. <http://smspress.dk/>: Smspress.
- Madsen, Johnny Hedegaard (2008): "Jesper Elving". Findes på: http://www.sentura.dk/vulkanudbrud_uddrag.html
- Schiöler, Niklas (2008): *Begränsingens möjligheter. Svensk kortdikt från Heidenstam till Jäderlund*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Serup, Martin Glaz (2010): *Mandag*. <http://smspress.dk/>: Smspress.
- Serup, Martin Glaz (2014a): *Fredag*. <http://smspress.dk/>: Smspress.

- Serup, Martin Glaz (2014b): "Fredag". Findes på: <http://prmnndn.dk/fredag/>
- Skinnebach, Lars og Westerberg, Cecilia (2009): *Post it*. København: Hurricane.
- Skinnebach, Lars (2009): *Enhver betydning er også en mislyd*. København: Gyldendal.
- Thykier, Mikkel (2001): *.katalog*. København: Balilisk B16.
- Ørnbøl, Brian P. (2014): *diamanttandsstøv – SMS-digte*. <http://smspress.dk/>: Smspress.

Noter

- 1 I sin redegørelse for lyrikkens udviklingshistorie lægger Jackson sig i forlængelse af bl.a. Gérard Genette og hans forståelse af genrernes udvikling, sådan som den beskrives i *Introduction à l'architext* (1979). Heri refererer Genette til John Stuart Mill, der hævder, at digte, der er episke, ophører med at være digte, ligesom han henviser til Poe, der mente, at langdigte ikke eksisterede. Derpå går han videre til Baudelaire, som understregede denne pointe i *Notices sur Poe*, hvorom Genette siger, at "den fick ett explicit och absolut fördömande av episk och didaktisk dikt till följd, och vidarefördes så till vår symbolistiska och 'moderna' vulgäruppfattning under – det i dag något skamsna men likväl verksamma – slagordet 'poésie pure'." (Genette 1997, 186)
- 2 Eliot problematiserer den definition af lyrik, som *Oxford Dictionary* fremfører: "Lyric: Now the name for short poems, usually divided into stanzas or strophes, and directly expressing the poet's own thoughts and sentiments", og herimod skriver han: "The emphasis on brevity, and the suggestion of division into stanzas, seem residual from the association of the voice with music. But there is no necessary relation between brevity and the expression of the poet's own thoughts and feelings." (Jackson 2012, 833)
- 3 Se http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/digt?highlight=digt.
- 4 Oplysningerne vedrørende værkets tilblivelseshistorie er anført på sidste side af post-it-samlingen.
- 5 Jeg følger her Christian Janss og Christian Refsum, der i *Lyrikkens liv* (2010) ikke opstiller endegyldige krav om, hvad der skal til, for at man kan tale om lyrik, men derimod skildrer en række træk, som normalt kendetegner genren, uden at de dog

- alle behøver at være repræsenteret i de enkelte værker. Ifølge Janss og Refsum er disse træk 1) musikalitet og visualitet, 2) nærhed mellem den talende og det omtalte, 3) betydningstæthed, 4) selvrefleksivitet og 5) korthed (Janss 2010, 16).
- 6 Hertil kan tilføjes, at alle hæfterne havde det samme format, idet de var lavet på ét sammenfoldet ark, hvilket gav i alt 16 sider. De udkom også altid d. 16. i måneden. Man kan læse mere om serien dels på forlagets hjemmeside (http://basilisk.dk/bog/b16_side_1.htm), dels i Lars Bukdahls artikel "Har man sagt B behøver man strengt taget ikke sige" på Litteratursiden.dk (<http://www.litteratursiden.dk/artikler/har-man-sagt-b-behoever-man-strengt-taget-ikke-sige>). Her anføres det også, at det lille format betyder, at værkerne falder uden for definitionen af en bog: "I følge vistnok en biblioteksdefinition skal en bog være mindst 20 sider, alt derunder er "pjeccer", og dermed er B16-hæfterne i lighed med mange af halvfjerdsregenerationens stencilerede hæfter simpelthen for små" (ibid.).
 - 7 Se opslaget "Bogens mindsteenhed" på <http://www.afsnit.dk/aktuelt/aktueltarkiv/7/23401.html>.
 - 8 Samtidig med at udtrykket 'darling' i udgangspunktet er positivt, kender vi dog også til vendingen 'kill your darlings', der netop lyder som en opfordring til forfatteren om, at denne skal give afkald på det ord eller udtryk, han holder mest af. I stedet for at se tekstfragmenterne som potentielt stof til kommende digte, kan de derfor ligeledes opfattes som udraderede fraser fra allerede skrevne tekster.
 - 9 Joulet skriver: "Puisque le métrologie, par le grec metron, est la science de la mesure, il est dans l'ordre des termes que le métró soit la mesure de mon poème" (Lapprand 2002, 24), mens det hos Kromann lyder: "Metroen er så at sige *en metronom* for metrodigtningens rytme" (Kromann 2010, essay). Med henvisning til Jouet skriver Lapprand, at græsk etymologi forener *metrologi* og *metro*, men selvom der er lighed imellem ordene, er jeg ikke sikker på, der er en reel etymologisk forbindelse. Metro er nemlig en forkortelse for 'chemin de fer metropolitain' dvs. en forkortelse for hovedstadsjernbanen. Ordet metronom kommer derimod af græsk 'métron', der betyder mål, og 'nomos', der betyder lov, og som bekendt refererer det til en taktmåler, der angiver et musikstykkets hastighed (jf. ODS).
 - 10 Som Rasmus Dahl Vest venligst har gjort mig opmærksom på, udkom værket allerede først i 2006 i en netversion i *Nypoesi* 3/06. Dette nettidsskrift er imidlertid ikke længere tilgængeligt.
 - 11 Som læser forundres man over, at der i forbindelse med del III står 2006 og ikke 2007. Forundringen opstår, eftersom de to foregående afsnit har været kronologisk struktureret, og vi i del II slutter ved december 2006, og i det første digt i del III hører, at vi nu befinder os i et nyt år.

- 12 Med kvartetter menes her digte, der består af fire korte passager. Ofte drejer det sig om digte, der har fire sætninger og fylder fire verslinjer, men der er også en del tilfælde, hvor der arbejdes bevidst med linjeskift, så digtene får flere end fire vers, eller hvor en passage deles op i flere selvstændige udsagn.
- 13 *Arena Kontra* var en småtryksserie, der blev trykt i et begrænset oplag i perioden 2010-2011 og sendt gratis til medlemmer af Klub Arena. Serien havde til hensigt at eksponere former for materiale, der med forlagets egne ord “ikke passer ind i de gængse genre- og trykformater: poesi og prosa, interviews og artikler, oversættelser og essays, transskriptioner og tekstualiteter” (<http://forlagetarena.dk/udgivelser/arena-kontra/>). I såvel sit koncept som sit plastikposeformat bringer serien minder om tidsskriftet *ta'BOX*, der udkom i 1969–70 med numrene 1, 2, 2½, 3 og 4.
- 14 Det er interessant at bemærke, at det dokumenterende præg er kommet til at stå stærkt inden for poesien i de seneste år og herunder også, at arkivbegrebet ofte anvendes. På det teoretiske plan tages det op af bl.a. Jacques Derrida, Michel Foucault, Giorgio Agamben og Vanessa Place, og inden for nordisk kunst og poesi kan man fremhæve f.eks. Monica Aasprongs brug af arkivet i *Walk on by* fra 2005 og med relation til det permuterende værk *Soldatmakedet*, Cia Rinnes *archives zaroum* (2008) og Johannes Heldéns projekt *The Archive* (2011).
- 15 Se <https://www.facebook.com/#!/groups/157950607735442/> samt gruppen “Haiku and Micropoetry International” <https://www.facebook.com/#!/groups/haikuinternational/?fref=ts>.
- 16 Man noterer sig også, at en håndfuld forfattere har været særlige aktive, hvad angår udforskningen af genren. Det gælder Martin Glaz Serup, Andrea Hejlskov og Frederik Bjerre Andersen, som hver står for tre titler, og Bo C. Plantin og Bjarne Kim Pedersen, der begge har udgivet to smsdigtsamlinger.

DEN MATERIELLE DREJNING En (ny) optik i og på aktuel dansk digtning

TOBIAS SKIVEREN OG MARTIN GREGERSEN

Virkeligheden er ikke andet end en amorf størrelse, som kun får betydning i den udstrækning, at den er diskursivt formidlet. Materialiteten er et passivt, manipulerbart og betydningsneutralt lærred, hvorpå mennesket kan spille dets sociale og sproglige film. Der findes intet udenfor-teksten. Sådanne har det – sat på spidsen – længe lydt fra alverdens poststrukturalistiske, socialkonstruktivistiske og diskursanalytiske grupperinger, der i de sidste mange år har præget humaniora og altså også litteraturvidenskaben. I øjeblikket udfordres disse tankeformationer imidlertid af en række filosofiske idéer og perspektiver, der tilsammen går under overskriften 'den materielle vending'. Mens den konstruktivistiske tænkning så materialiteten som en passiv blank flade, er de vidt forskellige tænkere, der indgår i den nymaterialistiske orientering, af en helt anden opfattelse. Hos nymaterialisterne sparker materialiteten tilbage, om man så må sige: Det er med andre ord ikke kun sproget, men også materialiteten, der betyder noget.

Nærværende artikel vil tage afsæt i denne filosofisk-teoretiske nyorientering og relatere den til tre fremtrædende spor, nemlig (1) økokritikken, (2) det posthumane og (3) krops- og kønsmaterialismen, der alle – i hvert fald i vores arbejde – indbefatter spirende litterære strømninger¹ på den ene side og på den anden nye litteraturanalytiske læsemåder og optikker. Umiddelbart kan sporene forekomme vidt forskellige. Det ene arbejder med fremstillinger af naturforhold og -opfattelser, det andet med forestillinger om menneskets ud- og afvikling, mens det for det tredje vedkommende er idéer om kønnets og kroppens realitet og genstridighed, der er omdrejningspunktet. Imidlertid har det økokritiske, det posthumane og det krops- og kønsmaterialistiske perspektiv alle det tilfælles, at de sigter efter at give fornyet opmærksomhed til og skabe større forståelse for materialiteten. Og det er netop denne materialistiske dimension, vi her vil behandle gennem såvel korte skitseringer af nye teoretiske rammer som nedslag i aktuel dansk litteratur. Målet er at bidrage til en udvidelse af gældende tilgange inden for litteraturstudiet og ikke mindst dets læsning-

er. Eller anderledes formuleret: Øvelsen går ud på at levere et sæt nymaterialistiske briller at læse med, så vi på den måde får øje på en række nye tendenser i samtidslitteraturen.

Den materielle vending

Den sproglige vending. Den kulturelle vending. Den kognitive vending. Den humane vending. Den etiske vending. Den stedlige vending. Ja, vendinger er der nok af. Og bliver man som humanioraforsker rundtosset efter at have vendt og drejet sig hvert andet øjeblik, er det ikke mærkeligt. Imidlertid er det oplagt at sætte spørgsmålstejn ved, hvorvidt vi i disse tilfælde vitterligt har at gøre med deciderede vendinger, forstået som totale teoretiske kursændringer, hvor man forkaster én retning til fordel for en helt anden, ligesom man tilsvarende skal være påpasselig med at anskue spirende orienteringer som en samlet homogen bevægelse. Snarere har vi måske at gøre med forskelligartede nye tendenser og positioner, der tilsammen kan siges at repræsentere en forskydning mere end et brud. Støder man på vendingsmetaforen, skal man således nok tage den med et gran salt og blot anse den som et indicium på, at noget relativt – og ikke absolut – nyt er på færde. På denne baggrund er det ofte mere adækvat at tale om drejninger end vendinger, al den stund at førstnævnte betegner en langt mere gradvis kursændring end sidstnævnte.²

‘Den materielle vending’ – eller drejning, som vi nu vil kalde den – bør på denne baggrund betragtes som en paraplybetegnelse for en variation af uensartede positioner, der de senere år har vundet indpas i særligt filosofiske og videnssociologiske arbejder med så forskellige tænkere som filosofen Graham Harman, videnssociologen Bruno Latour og politologen Jane Bennett. Vi har altså ikke at gøre med en selvproklameret bevægelse, men med en række parallelle teoridannelser og filosofier, der afviger fra hinanden på flere punkter. Alle kan de dog siges at udgøre et korrektiv til den poststrukturalistiske konstruktivisme, fordi de står for en ny orientering mod og forståelse af materialiteten. Den materielle drejnings tænkere er således fælles om deres forsøg på at nedbryde det hierarki, som den konstruktivistiske tænkning har opretholdt i et ensidigt fokus på sproget og diskursernes betydningsdannelse. Er sproget, diskursen og kulturen vitterligt suverænt privilegerede størrelser, der har primat over alt andet, lyder en oplagt undren. Er der vitterligt intet udenfor-teksten, synes de at

spørge med Derrida.³ “The cultural turn has encouraged a de facto neglect of more obviously material phenomena and processes” (Coole 2010, 3), er svaret fra nymaterialisterne Diana Coole og Samantha Frost, mens tingsteoretiker Ian Bogost forsøger at flygte fra “the dark halls of the mind’s prison toward the grassy meadows of the material world” (Bogost 2012, 5). Og kropsmaterialisten Karen Barad rammer hovedet på sømmet, når hun slagordsagtigt skriver: “The only thing that does not seem to matter anymore is matter” (Barad 2008, 120). Vil vi nuancere og udfordre den kulturelle vendings påstande – lyder tankegangen – må vi gentænke materialiteten på ny, tage materialiteten seriøst og åbne øjnene for dens vægtige rolle. Materialiteten er ikke bare en passiv og neutral størrelse, som sproget og diskurserne uden videre kan manipulere med efter forgodtbefindende, men er selv aktiv og meningsskabende.

Den materielle drejnings antagelser spiller på dette punkt sammen med de tre strømninger eller spor, vi nu skal se nærmere på: økokritikken, det posthumane og krops- og kønsmaterialismen. Således trækker flere af de fremtrædende teoretikere inden for disse tre spor mere eller mindre eksplicit på de pointer, den materielle drejnings eksponenter står for. Det er tydeligt hos bl.a. økokritikere som Kate Rigby (f.eks. Rigby 2002, 152); posthumanister som N. Katherine Hayles (f.eks. Hayles 1999, 288) og krops- og kønsmaterialister som nævnte Karen Barad (f.eks. Barad 2008, 129), for nu at nævne et par stykker. Måske kan man sige, at forholdet mellem sporene og den overordnede materielle drejning er et dialektisk et af slagsen, i den forstand at de teoretikere, vi her har opremset, på én gang påvirkes af og indgår i den materielle drejning. Dette betyder imidlertid på ingen måde, at økokritikken, det posthumane og krops- og kønsmaterialismen ikke har eksisteret før den materielle drejning for alvor satte ind efter årtusindskiftet, men snarere at de særligt i den seneste tid har været influeret af den overordnede materielle drejnings tankegange, der på samme tid har været med til at accentuere dem.

Økokritik

Tager vi økokritikken først, kan vi overordnet sige, at vi har at gøre med et studie, der ser på dét forhold mellem menneske og natur,⁴ der ligger indlejret i principielt set alle kulturfrembringelser. Så ligesom man fra et kønsteoretisk perspektiv kan fremlæse kvindesynet i f.eks. de islandske sa-

gaer, vil man med denne optik kunne undersøge natursynet i et hvilket som helst kulturobjekt med henblik på at afdække dets forhold til en lang række økologiske og klimamæssige spørgsmål.

En af de tankefigurer, der ofte harceleres over hos de økokritiske tænkere, er kultur/natur-dikotomien, der betragtes som udtryk for et antropocentrisk verdenssyn. Dikotomien er hierarkisk, lyder det, fordi den sætter kulturen i centrum, mens det ikke-menneskelige og hermed naturen placeres i periferien. I antropocentrismens optik er det ikke-menneskelige til for menneskets skyld – noget vi kan udnytte og forbruge efter forgodtbefindende. Mange økokritikere ville sige, at vi her finder et muligt idéhistorisk grundlag for den vestlige civilisations industrialisering og forurening.⁵ Anskues naturen som passiv, død og værdiforladt, åbnes nemlig døren for grænseløs dominans. Som korrektiv til denne hierarkiske tænkning opstiller flere økokritikere en idé om fundamental sammenhæng mellem mennesket og dets omgivelser (mellem kultur og natur). Det gælder eksempelvis den norske dybdeøkolog Arne Næss, der i *Økologi, samfunn og livsstil* (1974) taler om altings indre sammenhæng, og om hvordan vi mennesker ikke er en privilegeret dyreart, men lige så indlejrede i og afhængige af biosfæren som alt andet (Næss 1976, 265). Men det gælder også Næss' umiddelbare modsætning, den såkaldt mørke økolog Timothy Morton, der i *The Ecological Thought* (2010) indfører begrebet *the mesh*, der dækker over den idé, at alt i verden, både levende og dødt, er forbundet i en art uordentligt netværk, der er principielt uforståeligt (Morton 2010, 28). Selvom der er store forskelle på de to tænkere, er de ikke desto mindre fælles om at underminere kultur/natur-dikotomien, når de begge lægger vægt på den gensidige afhængighed mellem det menneskelige og ikke-menneskelige, med andre ord er opmærksomme på, hvordan også dyrene, planterne, vejret osv. spiller en aktiv rolle i verden. Og netop denne økologiske tanke om den materielle naturs selvstændige eksistens og ageren finder vi tydeligt udfoldet hos flere aktuelle lyrikere. To af dem er Eske K. Mathiesen og Knud Sørensen.

Eske K. Mathiesen kan betragtes som en central outsider, en væsentlig og relevant digter, der længe har fløjet under den litteraturvidenskabelige radar.⁶ Måske er dette tilfældet, fordi forfatteren primært udgiver sine mikrobøger gennem små, idealistiske kanaler, der langt fra altid når dagspressen. Eller muligvis skyldes negligeringen, at omdrejningspunktet for digtene, nemlig naturen, betragtes som en anakronisme i et moderne,

urbaniseret og hyperteknologisk samfund, som dét vi i dag bevæger os rundt i; et forhold, økokritikken kan siges at have ændret på. Med dette blik kan vi nemlig se, at ligesom Mathiesen vender de store kommercialiserede forlag ryggen i sin favorisering af mindre, lokale foretagender, retter forfatteren i sine digte også en indfølelse og opmærksomhed mod det nære, normalvis perifere, miljø. Ja, i denne poesi vendes blikket mod selv de allermindste af naturens eksistenser: regnormen, påskeliljen, finken, eller som i følgende pudseløjerlige digt fra samlingen *Edderkoppen* (2013): elleve himmelblå engelskræs (Mathiesen 2013a: upag.):

Det er næppe til ære for mig,
at elleve himmelblå engelskræs
hver dag stiller sig op i den stride blæst
og uafbrudt nikker velkommen,
velkommen på strandstien. Men jeg
nikker alligevel høfligt igen,
og begynder min vandring langs havet.

Digtets motiver og temaer er velkendte for trænede Eske-læsere og peger eksemplarisk på det ejendommelige natursyn, der er gennemgående for forfatterens skønlitterære virke. Hvor vores moderne industrialiserede, højteknologiske civilisation er kendetegnet ved et instrumentaliserende og underkastende naturforhold, giver Mathiesens lyrik omvendt udtryk for et høfligt et af slagsen. Selvom naturen måske ikke sådan lige er til at forstå og kommunikere med, så behøver man nemlig ikke være arrogant og besidderisk af den grund, synes digtet at sige: Naturen er ikke til for menneskets skyld ("Det er næppe til ære for mig"), men har tværtimod sit eget selvstændige liv ("stiller sig op i den stride blæst / og uafbrudt nikker velkommen"), som man – ligesom digtets jeg – bør møde med høflighed og respekt ("Men jeg / nikker alligevel høfligt igen"). De levende – og for en umiddelbar betragtning besjælede – engelskræs er altså ikke projektioner af jegets indre forfatning, men derimod en demonstration af naturens egenrådige liv og vilje; et liv, som jeget kun kan håbe på at få del i. Hos Mathiesen er den materielle natur altså alt andet end passiv og død. Tværtimod optræder den her akkurat lige så aktiv og vital som jeget. Mennesket er med andre ord ikke den eneste levende og handlende entitet i verden.

Når Mathiesen for en umiddelbar betragtning antropomorfiserer naturen, kunne han muligvis kritiseres for i en antropocentrisk gestus at trække menneskelige egenskaber ned over hovedet på naturen, men spørger man digteren, er dette ingenlunde tilfældet. "Jeg bruger slet ikke besjælinger overhovedet. Det er realiteter, det dér" (Nielsen 2005, 36), konstaterer Mathiesen med en pointe, der er stærkt beslægtet med nymaterialisten Bennett. For hende er dét at give engelskgræs evnen til at nikke eller en følfod handlekraft ikke nødvendigvis antropocentrisk, men kan også anskues som et forsøg på at pege på en strukturlighed mellem naturens og menneskets værensformer (Bennett 2010, 99). Noget tilsvarende er på spil i følgende digt fra *Rust på en hejre hører ingen steder hjemme* (2010) (Mathiesen 2010, upag.):

Endnu engang er det slående
med hvilken beslutsomhed
og hvilken ynde
følfoden har samlet sig om
den ene, men dybt komplicerede
opgave: At blive følfod,
stråle som en sol
i grøftekanten.

Hvor man måske almindeligvis ville overse, hvis ikke ligefrem fjerne, følfoden, finder man i dette digt en stor begejstring for den lille gule sag. Ikke bare hyldes dens strålende og graciøse skønhed; også dens vilje og handlekraft beskrives som et evigt under. Naturen er med andre ord ikke passiv og død, men aktiv og vital i sin bestræbelse på at blive det, den er og intet andet. Følfodens opgave er at være følfod. Den skal ikke bruges, underlægge sig eller smides væk som simpelt ukrudt, men have lov til at være til i sin egen ret.

I denne poesi bevæger vi os væk fra antropocentrismens hierarkiske ontologi, hvor kulturen har primat over naturen, og henimod biocentrismens princip om en såkaldt "biosfærisk egalitarisme", hvor menneske og natur betragtes som ligeværdige størrelser (jf. Næss 1973, 95-96). Åbner disse digte vores øjne for naturens eget liv, åbner de nemlig også vores øjne for dens etiske værdi. Mathiesens billeder af vital natur fungerer

som korrektiver til det natursyn, der de sidste mange år har legitimeret den vestlige verdens ødelæggende instrumentaliseringspraksis. Vores civilisations opfattelse af naturen som død, passiv og værdiforladt har åbnet døren for grænseløs dominans, og nu er det på tide, at døren bliver lukket igen, lyder pointen (Mathiesen 2013b, 19):

Man har gjort sig til Konge over Leret.
Man har gjort sig jorden underdanig
med tvang og ild.
Man kender typen, ikke sandt?

Er det tydeligt, at “Leret” metonymisk peger på naturen, er det ikke mindre åbenlyst, hvilken ubehagelig type vi her har at gøre med: Det moderne menneske sætter sig over naturen, gør sig til konge over den, vil anvende og beherske den. Leret *er* ikke i sin egen ret. Anderledes sagt har mennesket gjort sig til en art transcendent skikkelse, der skaber naturen i sit eget billede. Hvor det i den kristne skabelsesberetning er Gud, der gør sig til konge over leret, er det i Mathiesens satiriske version mennesket. Men bryder vi ind i naturens egen orden, udnytter og underlægger den med magt, så går det galt: “I den brændte keramik er lerets / sande natur dræbt til pænhed” (ibid. 17), som det lyder et andet sted i samme digtsamling, der åbenlyst favoriserer første komponent i ‘natur/kultur’-dikotomien (her: “ler”/“keramik”). Forekommer Mathiesens poesi med dens på én gang poetiske, humoristiske og hverdagslige sprog i første omgang at være nærmest uskyldigt legende, må man ved et nærmere eftersyn revurdere sin opfattelse: Eske K. Mathiesens lyrik tilbyder et blik, der har stærke økopolitiske implikationer.

En anden aktuel digter, der er oplagt at læse med en nymaterialistisk økokritik for øje, er Knud Sørensen, hvis store forfatterskab startede i 1960’erne med en række nyenkle digtsamlinger, der gav ham en plads i Hans-Jørgen Nielsens berømte generationsantologi *Eksempler* (1968). På trods af det forhold at Sørensens digte på den måde blev skrevet ind i en sprogfilosofisk og formelt orienteret tradition, finder man dog samtidig forsøg på “at fastholde det personligt sansede i hverdagslivets almindelighed [...] – forsøg på at lade sproget blive konkret beskrivende” (Frandsen 2000, 109), som Johs. Nørregaard Frandsen skriver i sin karakteristik af disse digtsamlinger. Dette mål kan imidlertid også siges at gå igen i de

mange efterfølgende værker, selv om stilen og fokuset ændrer sig væsentligt i 70'erne i en mere fortællende, prosaiseret retning med blik for landbrugskulturens marginaliserede position. Og selv i de nyeste digte møder man en lignende stræben efter at indfange det håndgribelige miljø, der er omkring os. I Sørensens poesi har vi med andre ord ikke så meget at gøre med bearbejdninger af indadvendte sjælelige tilstande som med sansede erfaringsfremlæggelser, der leder os ud i det lokale område, i den nære natur. Det er således meget sigende, når denne landmåler fra Mors i en omvending af hereticaneren Paul la Cours poetik skriver "At skrive et digt er halvdelen, at opsøge det: alt" (ibid.). Og lad os se, hvordan denne opsøgen finder sted. I *Naturligvis* (2009) lyder et typisk digt (Sørensen 2009, 16):

Et landskab lægger sig til rette
for mine fødder
selvsikkert
breder det sine farver ud
og indkredser dem
i sitrende konturer
ellers

er kun skyerne i bevægelse
de driver
viljeløst hen over landet
og prøver snart én
snart en anden farve
hver
med sit varsel
om arten af den regn
der skal komme.

Det er sådan det er
og jeg mærker
at landskabet ser på mig
føler
at dets blik opsluger mig
og pludselig ved jeg det:

Landskabet
vil låne mig sine øjne
at se med.
Nu er det så tiden
da jeg kan glemme
mine egne.

Vi tager her med digtet på en rejse ind i et landskab, der er alt andet end ordinært. Ikke bare møder vi et lyrisk jeg, der i særdeleshed er sansende og opmærksomt i forhold til landskabets changerende farver, former og konturer, men også et landskab, der er opmærksom på det lyriske jeg: Landskabet lægger sig foran jegets fødder, åbner sig selvskikket og ser ligefrem på jeget. Her er intentionaliteten – i lighed med nymaterialisten Harmans filosofi (Harman 2010, 100) – ikke forbeholdt mennesket: Landskabet er lige så rettet mod jeget, som jeget er mod landskabet. Frem for den voyeuristisk betragtede position, der er karakteristisk for modernitetens naturturisme, finder vi altså her en ligestillet og gensidig interaktion, hvor mennesket ikke alene passivt perciperer landskabet, men også opsluges af dets blik. Resultatet bliver en art symbiotisk tilstand, hvor jeget bliver mere end sig selv, ja, nærmest på romantisk vis går op i Alnaturen. Jeget trækkes ind i landskabet og opløses i det. Naturen er, også rent grammatisk, den aktive part i digtet. Den er umiddelbart antropomorfiseret, men det er, som hos Mathiesen, en besjæling, der i en respektfuld gestus forsøger at lade naturen selv komme til orde.

Bestræbelsen er dog principielt umulig. Naturen er altid større end mennesket og også større end dets begreber og sprog. Se blot dette uddrag fra digtet “Thy”, der er en art hyldest til denne egns store og forskelligartede natur – en natur, som ikke sådan lige lader sig beskrive (Sørensen 2009, 45):

Landskabet trodser
ethvert forsøg på
beskrivelse.
Frodige marker, siger jeg.
Thy er frodige marker, og straks
vender Thy sig imod mig

med klitter og marehalm, farver i gråt
i stedet for de saftige grønne.

Et markant træk ved digtet er, at det sætter naturen som en fundamental størrelse, der overskrider det, sproget kan indfange. Har man kaldt Thys marker for frodige, har man ikke fortalt hele historien. Materialitetens mangfoldighed er ganske enkelt for stor. Derfor er det nærliggende at læse Sørensens poesi som et paradoksalt forsøg på at gøre det, der principielt er umuligt: at nærme sig naturen gennem skriften.

Når denne tilnærmelse er så vigtig, skyldes det, at den er et led i bestræbelsen på at fremme en større samhørighed med naturen, fremme dét, Sørensen i sine erindringer kalder “den indre bonde”: “Den indre bonde’ [...] er én, der af fortiden er forpligtet ind i fremtiden, og som ved, at hans egentlige opgave er at efterlade jorden i lige så god stand, som den var i, da han overtog den – og helst naturligvis lidt bedre” (Sørensen 2010, 313-314). Den indre bonde refererer således ikke nødvendigvis til en person med et specifikt erhverv, men snarere til en person med en særlig tilværelsholdning, hvor det ikke handler om at beherske naturen, men om at indgå i den. Det handler om at have en veludviklet og samhørighedssøgende sans for stedet, det lokale, miljøet. Og ligesom hos forgængeren Jeppe Aakjær er det i særlig grad småbønderne, der besidder denne eftertragtede kvalitet. Digtet “Det landbrugsskabte land” fra *Først nu* (2013) slutter således (Sørensen 2013, 43):

det land derude
hvor ikke bare planterne
men også vi
har vores rødder
og hvor I
alle I bønder
til stadighed er skabende
trods skiftende vilkår
som de overleve
I nu engang er.

Når det kommer til stykket, er vi mennesker i holistisk forstand lige så

rodfæstede i naturen som planterne, men det er de arbejdende bønder, der i deres stadigt skabende omgang med landet har bibeholdt denne kontakt og erkendelse. Det er de udsatte småbønder, det stedsbundne og nære perspektiv, som Sørensen her atter engang har sympati og velvilje over for.

I modsætning hertil får de, der har en naiv tiltro til, at vindmøllerne er de store miljøfrelser et satirisk stik med på vejen. Det lille humoristiske digt "Propeller" lyder i sin helhed (ibid. 34):

Der er nogen
der har sat propeller
på vores mark
og nu går vi
spændt
og venter på
at den tager os med
til en bedre
verden.

Selvom optikken er lokal i digets modsætning mellem det kendte nære ("vores mark") og det ukendte fjerne ("nogen"), er det, vi ser, ikke nødvendigvis en hyldest, men måske snarere en underspillet udlevering. For når Sørensens "propeller", der peger metonymisk på vindmøllen, forudsiges at stige til vejrs i en økologisk himmelfart mod "en bedre verden", kan man næsten ikke læse det uden et fornemme en latent ironi. Er det vitterligt tilstrækkeligt, at nogen stiller vindmøller op, synes digtet at spørge mellem linjerne. Er det tilladeligt, at vi læner os tilbage og venter på forandring? Ovenstående rids taget i betragtning må svaret være nej. For Sørensen går vejen til bæredygtighed gennem en øget samhørighed med naturen og ikke mindst med de indlejrede vitale principper, der regerer her.

Det posthumane

Nedbrydningen af den antropocentriske dikotomi mellem det aktive menneske og den passive materialitet er også på færde i det andet spor, vi vil berøre, nemlig det posthumane. I dette spor forsøger vi at se på, hvordan de nye teknologiske muligheder fremprovokerer en tænkning, der går væk fra en forståelse af mennesket som en essentiel og uforanderlig størrelse,

henimod forestillinger om mennesket som en dynamisk og mere variabel størrelse – dvs. fra en ensidig fokusering på mennesket til idéer om, at der også vil komme noget efter det. I og for sig er det en logisk følge af Darwins evolutionslære, at arter – således også mennesket – på et eller andet tidspunkt vil udvikle sig til en anden art (se også Thomsen 2013, 4). Men hvor det tidligere var gennem naturlig selektion, at denne udvikling blev foranstaltet, er vi nu i en situation, hvor mennesket selv og ikke mindst dets hypertechnologiske midler helt åbenlyst har indflydelse på, hvordan dets fremtid kommer til at se ud. Teknologien accelererer udviklingen fra nutidens menneske til det posthumane ‘menneske’. Pacemakere, sanseforstærkende aggregater og stemningspåvirkende medicin er klare og allerede realiserede eksempler på dette forhold, ja, man kan måske ligefrem med Donna Haraway sige, at vi i en vis forstand allerede er cyborgs (Haraway 2001, 292).

Med teknologiske indgreb som disse fremprovokeres i hvert fald en posthumanistisk værensforståelse, der vender sig imod humanismens sondren mellem på den ene side det aktive, skabende og frie menneske og på den anden side den passive, døde og manipulerbare materialitet, der omgiver dette menneske. Helt banalt: Pacemakeren *gør* noget, *agerer*, påvirker. Verden er således ikke hierarkisk struktureret, lyder det hos posthumanisterne, men udgøres af et holistisk, fluktuerende flow. Posthumanistens ontologi er, som Marie Öhman rammende skriver, en “fluxontologi” – ikke en dikotomisk ontologi (Öhman 2009, 88). Fremfor en ontologisk skelnen mellem menneske og ikke-menneske har vi at gøre med en langt mere flydende verdensforståelse, i den forstand at det ikke-menneskelige og menneskelige konstant bevæger sig ind og ud af hinanden i korrelerende påvirkninger. Mennesket er ikke et distinkt væsen, der er adskilt fra og defineret divalent op imod sine omgivelser, men tværtimod inkorporeret i teknologien og naturen. Denne tænkning har med andre ord øje for, hvordan teknologien, den mekaniske såvel som kemiske, er en væsentlig medskaber i menneskets ud- og afvikling. Og netop denne tanke om teknikens indflydelsesrige aktiviteter går igen hos en række nyere lyrikere. To af dem er Eli I. Lund og Tomas Thøfner.

Eli I. Lund har kun udgivet et enkelt værk, nemlig den udskejede sci-fi-digtsamling *Jeg vil have sex med en kvinde fra fremtiden* (2002), som desværre ikke har tiltrukket sig megen litteraturvidenskabelig opmærk-

somhed, og dét til trods for dens ellers ret særegne æstetik og originale behandling af teknologiens mulige (bi)virkninger. Formen og fremtiden spiller på interessant vis sammen i denne bog, der bringer et spekulativt vidnesbyrd fra en alt andet end genkendelig tilværelse. Denne fremmede vision spejles nemlig i formsproget, der forekommer lige så særpræget som den skildrede verden. Vi mødes her af et festfyrværkeri af typografiske udskjelser: Kommaerne, parenteserne, punktummerne, kolonerne, lighedstegnene og skråstregerne springer, hopper og danser rundt på siderne i en ejendommelig grammatik, der måske kan siges at mime fremtidens. Et typisk eksempel er:

Fremtiden: der vil komme forbindelse mellem hjernerne //
ser hinanden // herunder skyld // drømmer sammen //
ultimativ sammenslutning //
kapacitet i form af hinandens hukommelse
// husker sammen // (en anden form for sex(()))
(Lund 2002, upag.)

Hvor Descartes – og den lange virkningshistorie, der fulgte hans tænkning – opfattede den menneskelige bevidsthed som en selvberoende, unik og universel entitet, dér lyder der fra digtets spåkugle en helt anden historie: Med fremtidens teknologiske udvikling vil det blive muligt at forbinde hjerner og sammensmelte bevidstheder (“der vil komme forbindelse mellem hjernerne”). Mennesket, som vi kender det i dag, erstattes således af et nyt, som man måske kunne kalde en cyborg, i den forstand at teknologien griber ind i mennesket og ændrer det fundamentalt. Det traditionelle cartesianske autonome individ afløses hos Eli I. Lund af et mere uafgrænset, kollektivt og udflydende et af slagsen.⁷ Anderledes sagt: Ændres den menneskelige materialitet, in casu hjernen, ændres også menneskets perception, omgangsform og mentale processer (“drømmer sammen”, “husker sammen” og “herunder skyld”) – ligesom kærlighedslivet heller ikke ville være det samme (“en anden form for sex”). Det erotiske liv handler ikke længere om et afgrænset subjekts møde med den Anden, den fremmede krop, netop fordi bevidsthedernes fusion gør, at den fremmede krop ikke længere er helt fremmed. Er det erotiske liv, vi har begreb om i dag, kendetegnet ved en tæt fysisk kontakt, er der i denne fremtidsvision sna-

rere tale en cerebral forening. Måske er det den romantiske tanke om en åndelig sammensmeltning i platonisk kærlighed, der får sin hyperteknologiske renæssance ("ultimativ sammenslutning")? Under alle omstændigheder er det indlysende, at hvor det hos konstruktivismens eksponenter var det mentale liv, der formede materialiteten, er det i dette digt det stik modsatte, nemlig teknologiens materielle indgreb, der påvirker og ændrer vores mentale liv.

Spøgsålet er bare, om det ændrer vores liv til det bedre. Eli I. Lunds samling giver muligvis et bud på et svar:

```
brain/control.sys//  
> den perfekte afløser af vt-scan.watch  
> det nye bc.sys giver dig den totale kontrol over din hjerne  
> bc.sys forandrer aktive dele i hjernen / virkning: indtast tid  
> et enkelt tast og den uønskede følelse forsvinder (ibid.)
```

Digtet kan læses som en parodi på en fremtidsreklame, der forsøger at afsætte et teknologisk produkt, som kan ændre hjernens følelsescenter. For selvom vi finder computerteknisk lingo i produktets navn ("brain/control.sys"), dette navns forkortelse ("bc.sys") og det forældede aggregat, det skal afløse ("vt-scan.watch"), er det de kommercielle sælgerfloskler og den måde, de afslører tekstens kritiske ærinde, der står tilbage efter endt læsning ("den perfekte afløser", "giver dig den totale kontrol" og "et enkelt tast og den uønskede følelse forsvinder"). Digtet udgør således på én gang en posthuman cyborgskildring og en ætsende civilisationskritik. Mennesket er her smeltet sammen med maskinen, der kan ændre og måske umiddelbart forbedre tilværelsen, men netop kun umiddelbart. For i baggrunden fornemmer man en skepsis over for den markedsbaserede og dermed ukontrollable teknologiske udvikling. Med den store amerikanske datalog Bill Joy kunne man pege på, at teknologiudviklingen ikke nødvendigvis er for menneskets bedste, hvis den udelukkende er funderet på en kapitalistisk stræben efter stadig mere økonomisk værdi, der ikke tager hensyn til hvorvidt det, der sælges, overhovedet er gavnligt i et længere perspektiv (Joy 2000). Om vi virkelig får et bedre liv ud af selv at kunne styre vores egne affekter, tager reklamen ikke stilling til. Derimod tegnes der med skarp ironi et nærmest rosenrødt billede af de uanede kræfter, man som

kunde vil kunne besidde ("den totale kontrol" og "et enkelt tast"). Eli I. Lunds værk viser os på den måde en verden *efter* humanismens menneske: en posthuman verden, hvor teknologien vel nok spiller en aktiv, men ikke altid hensigtsmæssig rolle.

To år efter Lunds debut udgav Tomas Thøfner *Altings A* (2004) og trådte dermed ind på scenen med et af de mest fremtrædende danske eksempler på datamaskinepoesi eller dét, han selv kalder "Computerpoesi". Trods denne digters hang til en centrallyrisk digtning, der er forankret i et klart, afgrænset menneskeligt subjekt, møder vi i dette værk en lang række tekster, hvis produktionsproces er kollektiv, skabt i et samarbejde mellem computer og digter, forstået således at computeren har genereret teksterne på baggrund af programmer, som til gengæld er udviklet af digteren. Det er dermed ikke fuldstændigt korrekt, når Thøfner står som den eneste ophavsmand til værket; snarere har vi at gøre med en form for cyborglitteratur, hvor afsenderen udgøres af en kompleks kombination af maskine og menneske. Selvom Thøfners hensigt ikke har været at "udkonkurrere den menneskelige digter" (Thøfner 2004, 7), markerer denne cyborgske produktionsform ikke desto mindre, hvis ikke ligefrem et brud med, så i hvert fald en udvikling væk fra den traditionelle romantisk-modernistiske kunstnerkonception, hvor det afgrænsede subjekts indre sjælelige forhold udtrykker almenmenneskelige sandheder. Hos Thøfner træder den menneskelige kunstner et skridt tilbage og overlader en stor del af skriveprocessen til maskinens vilkårlighed og systematik.

Et flertal af teksterne er genereret ud fra de såkaldte Markov-kæder, som man kan læse om i bogens nærmest høeckske appendiks. Markov-kæderne dækker over en stokastisk proces, hvor det, der sker på et givent trin, kun afhænger af, hvad der er sket på det umiddelbart foregående og ikke alle de forrige trin. Markov-kæderne placerer sig således i en "mellemstilling mellem helt tilfældige og helt bundne processer", som det lyder (ibid. 109). Ligesom det muligvis er tilfældet med den menneskelige bevidsthed, er computerens "stillingtagen" således hverken helt deterministisk eller total vilkårlig. Et af disse computerdigte, betitlet "Nytårstale (I)" lyder:

Vi ville. Fordi vi ville. Fordi vi vil. Fordi vi holdt fast. Og det gælder ikke mindst i Europa. Derfor skal vi videre. Lad os ikke glemme, ikke for at huske, men fordi dagen starter med et sundt

og billigt måltid mad. Vi er blevet bedre, og vi har også oplevet en stor sorg, velfærd, afdrag på gælden og den enkelte families behov. (ibid. 61)

Ud fra de nævnte Markov-kæder har computeren produceret teksten ved at sammensætte dronningens og den daværende statsminister Poul Nyrup Rasmussens respektive nytårstaler. Resultatet er fra en første betragtning en humoristisk-ironisk udstilling af skåltalefloskler, men lytter man efter og tænker lidt over udsigelses- og afsenderforholdet, kan en mere posthumant orienteret pointe træde frem. For selvom Thøfner kan kritiseres for efterfølgende at småredigere og korrekse teksten (jf. ibid. 9-10), er det ikke kun den menneskelige digter, men også maskinen, der kommunikerer i disse tekster. Thøfner er på denne baggrund ikke suverænt styrende; også computeren er aktiv, handlende og løbet løbsk, ud af digterens hænder. Om en specifik erfaring af dette forhold, der var hovedkatalysatoren til bogens opståen, lyder det:

Der var tale om en fejlslagen algoritme, eller rettere, en algoritme som jeg ikke kunne overskue, som ikke gjorde hvad jeg forventede af den. Teksten er næsten ulæselig og udviser symptomer på en informationsteknologisk afasi, men den rummer også noget poetisk. På trods af den mekaniske og repeterende forvrøvlighed mærker man en sært rørende vilje til at kommunikere. (ibid. 10)

Resultatet af denne "vilje til at kommunikere" er teksten "brev", der spontant dukkede op på digterens computerskærm. Med et begreb lånt fra Harman kunne man sige, at det, Thøfner er vidne til, er maskinens "charm", dens dragende og fortryllende rettethed (Harman 2005, 137). Maskinen har en art intentionalitet: Den vil skabe relationer, forsøge at kommunikere. Teksten stammer sig hakkende frem i et næsten uforståeligt sprog, der måske kunne være udgået fra en afasiramt, der virkelig prøver, men ikke helt magter at gøre sig forståelig. Men fra det posthumanes og Thøfners perspektiv har vi altså snarere at gøre med et sært udtryk for, hvad man kunne kalde maskinens selvstændige handlekraft:

Jegharaldrig mødt dig, igog, ighvisigjesharsigmødt dig-
tiggkender jeg der digde-rall igevel.kkegevelHvisgeveljegggevelalli-
gevelkenderveldig, ervelkenderveljegder-veldig dervelikkeervel
rigtigt.Ijegtigt.Ihartigt.Iskrevet. (Thøfner 2004, 11)

Er vi her ikke helt inde i maskinens dunkle og forunderlige verden? Er det ikke en stemme fra en fundamentalt fremmed entitet, vi fornemmer? Forsøger computeren at sige noget? Måske. Digteren synes i hvert fald at anse det for en reel mulighed. I *Altings A* ophæves således grænsen mellem den aktive digter og det passive skriveredskab. Teksten, vi læser, *er* vittterligt et produkt af både menneskelig og teknologisk ageren, eller mere præcist formuleret: et produkt af en cyborg.

Krops- og kønsmaterialismen

Hvor økokritikken og det posthumane gjorde op med antropocentrismen ved at pege på, hvordan også menneskets materielle omgivelser har agens og spiller ind i verdens gang, dér gør krops- og kønsmaterialismen det ved at argumentere for, at den materielle krop agerer. Det er her ikke bare den menneskelige bevidsthed, der giver vores kroppe betydning, men også den materielle krop selv. Mens poststrukturalistisk feminismeteori længe har hypotaseret de diskursive strukturer som suverænt ophav til betydningen af vores kroppe, taler krops- og kønsmaterialisterne for, at kroppen, så at sige, "sparker tilbage", som Karan Barad formulerer det (Barad 1998, 112). Dermed ikke sagt, at disse tænkere helt affærdiger de poststrukturalistiske indsigter. Tværtimod er deres mål at udfylde de huller, som kønskonstruktivisternes skulle have efterladt, når de nærmest udelukkende fokuserer på, hvordan diskurserne danner rammerne for betydningsdannelsen, og på den måde, ifølge Barad, kommer til at fastholde en dikotomi mellem den aktive diskurs og den passive materialitet (Barad 2008, 151). Som alternativ sætter krops- og kønsmaterialisterne fokus på kroppens præsproglige fakticitet, dvs. kroppen før den italesættes, og taler om specifikke kropslige erfaringer, der presser sig på med deres insisterende tilstedeværelse som eksempelvis menstruation, lækkende bryster eller sæd. Kroppen er med Haraways udtryk en "witty agent" (Haraway 1988, 593); den unddrager sig total bemestring, fordi den er principielt ukontrollabel og altså alt andet end et passivt råmateriale for kulturen. Det, krops- og kønsmaterialisterne

forsøger, er således at skabe grobund for en ny forståelse af vores krop, der ikke negligerer diskursernes betydning, men også har øje for, at materialiteten har agens. Den antropocentriske dikotomi mellem den aktive diskurs og passive materialitet – der i øvrigt er en aflægger af den velkendte sjæl/legeme-problematik – vendes ikke på hovedet, men affærdiges ikke desto mindre, når ikke kun diskurserne, men også materialiteten har agens og er med til at konstituere vores kroppe (se f.eks. Alaimo 2008, 7). Netop denne idé er en genkommende tanke i megen aktuel poesi, sådan som den praktiseres hos blandt andre Olga Ravn og Mette Moestrup.⁸

Olga Ravn debuterede i 2012 med digtsamlingen *Jeg æder mig selv som lyn* (2012), der bærer den Tove Ditlevsen'ske undertitel "Pigesind". Ligesom Ditlevsens debut behandler Ravns den turbulente og udfordrende overgang fra pige til kvinde med alt, hvad dertil hører af specifikt kvindelige oplevelser. Men hvor Ditlevsen skrev i et overvejende traditionelt og lettilgængeligt sprog med klar strofeinddeling og fast rimmønstre, dér er Ravns stil kendetegnet ved en langt mere sprængt og genreoverskridende form: Syntaksen humper hakkende derudad i en sammenbruddets æstetik; linjerne står lodret op og ned ad siderne; og ordene skrider snart med versaler, hvisker snart med minuskler.

Denne sprogbevidste og -nedbrydende modus kan fra ét perspektiv læses som en spejling af et poststrukturalistisk-dekonstruktivistisk opgør med faste grænser og strukturer, der måske kan siges at præge nogle af digtenes bearbejdninger af kønsspørgsmål. I hvert fald finder man en række passager, der modsætter sig de – i kønkonstruktivistisk lingo – patriarkalske og heteronormative sprog, diskurser og kulturer, der pådutter mennesket bestemte begrænsende regler og værdier. Det gælder ikke alene den småborgerlige kønnende opdragelse ("sørgelige dem der har måttet presse os ind i / det sørgelige, sørgelige mor og far, der har måttet forlange piger af os" (Ravn 2012, 70)), men også reklamediskursernes hyperæstetiserede kvinde billeder ("et offentligt rum, hvor et retoucheret pigebarn var det fælles begærsidol" (ibid. 43)).

Disse konstruktivistisk orienterede pointer er der og er vigtige for at forstå Ravns projekt, men de udgør ikke hele historien. Fra et andet perspektiv – det krops- og kønsmaterialistiske – kan det viltre og kaotiske sprog nemlig også ses som et udtryk for et konkret kropsligt ubehag: et ubehag ved kroppen og alt det, den gør. Eller anderledes formuleret: Det kropslige

ubehag sætter sig i skriften som et "grammatisk ubehag", som titlen på bogens første afsnit lyder. Selvom kroppen og kønnet kan italesættes og formes diskursivt på forskellige måder, er kroppen hos Ravn samtidig et vilkår, hvis generende tilstedeværelse man ikke kan flygte fra. Menstruationen – hos Ravn: "røddøgnet" – kommer af sig selv og vil gentage sig, ligegyldigt hvor meget digtets jeg modsætter sig ("røddøgnet påtvungne vælten" og "rød er gennemtrængende" (ibid. 11 og 15)). Jeg er ikke kroppens suveræne hersker, men snarere dens slave ("at være døgnets naive SLAVE SLAVE SLAVE" og "gentagelsen så fint et billede på slavetilstanden" (ibid. 10 og 12)). Med nymaterialisten Elizabeth Grosz kunne man sige, at menstruationen er fundamentalt umedgørlig, en kropslig aktivitet der undsiger sig enhver form for restriktion, og som dermed peger på bevidsthedens mangel på overlegenhed (Grosz 1994, 194). Her har kroppen primat over subjektiviteten, her er det ikke bare menneskets bevidsthed, der er aktiv, men i den grad også kroppen og dens mange væsker (Ravn 2012, 12-13):

hvad er det kroppen ikke forstår, hvad er det hånden, hvad er det røddøgnet ikke forstår, hvad er det *ikke*, hvad er det andet område, anden rørelse, kroppens fortsatte upåvirkede, kroppens stædige uønske [...] kroppens uhyrlige fortsætten, sin af alting uberørte fremdrift [...] her drypper kroppen udflåd og affald, udpegende processens ligeglade fortsætten, selv selv i et tidsløst rum stadig kroppens månedlige udskilning, stadig dens fingeraftryk i trussen og på lårenes sider og hvor som helst udstødende lort.

I denne nærmest frenetiske passage finder vi et klart udtryk for en urovækkende kropserfaring: Kroppen er stædig, uhyrlig, ligeglad og ikke til at tale til fornuft ("hvad er det kroppen ikke forstår"), som det lyder med en subtil antropomorfisering, der samtidig iscenesætter kroppen som en uovervindelig antagonist. Dens cykliske processer fortsætter nemlig upåvirket. Og netop denne grundlæggende oplevelse af, at kroppen og dens væsker presser sig på – at menstruationens abjekte blødninger pludselig indtræffer – må betragtes som et kardinalpunkt i bogens beskrivelse af pigesindet og ikke mindst dets spring ud over tærsklen fra barn til voksen, fra pige til kvinde.

Hos Ravn har vi således at gøre med, hvad man kunne kalde en krops-avantgardisme, der forsøger at overskride og trænge ud af såvel de genre-mæssige som kropslige forhold. Kroppen er hos Ravn en "umuligheds-krop" (ibid. 14), en forbandet og ubehagelig krop, hvis restriktioner jeget gerne vil nedbryde. Bestræbelsen er dog umulig. Materialiteten optræder konstant som en "witty agent", der sparker tilbage og sætter grænser. Eller som det lyder et sted med en slet skjult henvisning til Inger Christensen: "kroppen findes" (ibid. 15).

En anden aktuel lyriker, der kan indskrives i en krops- og kønsmaterialistisk retning, er Mette Moestrup, der også jævnligt er blevet kaldt en "feministisk digter", fordi man i hendes digtsamlinger finder en klar tematisering af kønnet og kroppen og ikke mindst en spillet på vores opfattelser af dem. Ofte foregår dette i rytmiske tekster, der blander forskellige diskurser, fraser og stillejer, gerne med en kritisk ironisk-humoristisk udlevering af bestemte og fasttømrede forestillingsmønstre. Moestrups seneste bog *DØ, LØGN, DØ* (2012) er ingen undtagelse.

Værket udgør overordnet set en undersøgelse af og pegning på farven hvid og dette begrebs forskellige konnotationer og værdimæssige implikationer. Vi møder her Snehvide, brystmælk, hud, Hviderusland, månen, sygeplejekitler, ja, selv farverne på bogens sider viser variationer over farven hvid. Samme forestillingskritiske dimension gør sig gældende i teksten "Hvid kvinde m.m. (Kritik af sommerfuglemodellen)", der refererer til Algirdas Julien Greimas' strukturalistiske skematik over betydningens grundstruktur. Denne model bygger på den saussureske forestilling, at betydning opstår på baggrund af forskels- og lighedsrelationer inden for sprogets system (Greimas 1969). Imidlertid finder man i Moestrups tekst en tydelig modstand mod denne model og dens hypostasering af binære betydningsrelationer. Teksten starter godt nok ud med en opstilling, der er kongenial med Greimas' skematik ("hvid", "sort", "ikke-hvid" og "ikke-sort"), men går over de følgende tre sider ad absurdum ("ikke", "krikke" "ikke ikke" og "pikke ikke") og ender i den totale sprogløsning ("vi", "a", "i", og "a") (Moestrup 2012, 52-55). Den dekonstruktive pointe er velkendt: At inddele verden i dikotomiske par som sort/hvid og kvinde/mand er lige så reduktionistisk, som det er en umulighed.

Denne poststrukturalistiske øvelse ender dog ikke med en total opløsning af den materielle krops betydning. Flere steder optræder der digte,

som eksplicit behandler specifikke kvindelige kropserfaringer, måske mest markant i en række sammenhængende tekster fra afsnittet "Hvid mælk fra det onde bryst", der kredser om spontane kropslige reaktioners etiske implikationer. Et udpluk lyder (ibid. 30):

da krop
kroppen
kroppene

da min
da jeg
nej

jeg kan heller ikke *ikke* skrive om det

da min krop
løb ned ad trapperne
ilede

da min krop ilede til
en fremmed
en anden
en andens fald
styrt
en anden kvindes fald

Digtet gengiver retrospektivt en traumatisk oplevelse, hvor jegets kvindelige genbo styrter fra fjerde sal og ned på fortovet. Og det er næppe tilfældigt, at oplevelsen beskrives med en stammende, hakkende stemme, der nærmest bogstaverer sig frem, i staccatolignende forløb med hurtige enjambementer og talrige gentagelser. For selvom jeget nødvendigvis må behandle oplevelsen sprogligt ("jeg kan heller ikke *ikke* skrive om det"), er sproget utilstrækkeligt, ja, bryder ligefrem sammen, når det forsøger at indfange de kriseerfaringer, som faldet udløser. Krisen sidder nemlig ikke i bevidstheden, men i kroppen. Det er således heller ikke bare jeget, men jegets *krop*, der iler til hjælp ("da min krop ilede til"). Frem for en bevidst overvejelse over og aktiv beslutning om at assistere den faldne kvinde, har

vi snarere at gøre med en instinktiv kropslig undsætning. Den grammatisk subjektivering er sigende: Det er kroppen, der er den handlende part. Jeget føler spontant en samhørighedsfølelse, der ikke markerer sig som en mental-social relation, men som en kropslig-fysiologisk forbindelse. Eller kortere: Jegets handlekraft er en ren kropslig handlekraft (ibid. 31):

da min krop ilede til
en anden kvindes fald
som mælk løber til
når en fremmed spæd græder
var det ikke et valg

Den krops- og kønsmaterialistiske pointe synes klar: Den menneskelige bevidsthed er sat ud af spillet og overtaget af kroppen og dens erfaringer og aktiviteter, der springer pludseligt og ukontrollerbart frem. Mælken løber til, når barnet kalder, ligesom kroppen iler til hjælp, når den anden (krop) er i nød. Digtets altruisme er en kropsmaterialistisk altruisme og kan ikke betragtes som etisk i Kierkegaards forstand. Det er nemlig ikke et bevidst etisk valg – eller som det lyder hen imod digtets afslutning (ibid. 37):

at mælken løber til
når en fremmed spæd græder

at det ikke er et valg
ergo ikke et 'godt' valg

gør det ikke forkert

Den kropslige hjælpeaktion kan hverken kaldes "god" eller "dårlig", "rigtig" eller "forkert" i gængs forstand. Kroppen har sin egen orden og sit eget reaktionsmønster, uden for menneskenes normative regler og kategorier. Men forlader digtet en traditionel etik, fremviser det til gengæld en kropsligt funderet en af slagsen. Med andre ord: Den fysiologisk-kropslige forbundethed har hos Moestrup stor betydning for, hvordan vi agerer og forholder os til hinanden.

Exit

På baggrund af denne korte skitsering af de tre spor skulle det gerne være klart, at der på trods af en lang række forskelle også er en vis affinitet mellem økokritikken, det posthumane og krops- og kønsmaterialismen, der knytter dem til den overordnede materielle drejning. I alle retningerne finder vi en underminering af de antropocentriske dikotomier, der sætter menneskets og diskursernes aktivitet over (for) naturens, teknologiens og kroppens passivitet, når der her peges på, at også den materielle natur, den materielle teknik og den materielle krop har agens, gør noget, agerer, indvirker på omgivelserne. Denne subversive bevægelse foregår, som vi har set, ikke alene i de teoretiske tankeverdner, men i den grad også i litteraturens, og måske i særlig grad i den nye. Selvom man selvfølgelig finder økopoetiske fortilfælde hos Thøger Larsen og Jeppe Aakjær, posthumanistiske overvejelser hos Emil Bønnelycke og Klaus Høeck og krops- og kønsmaterialistiske pointer hos Søren Ulrik Thomsen og Pia Tafdrup, så synes der nemlig at være en del værker i samtidslitteraturen, der i særlig grad er i samklang med den materielle drejnings antagelser. Det gør sig gældende for økokritikkens vedkommende hos bl.a. Theis Ørntoft, Rasmus Halling Nielsen og Peter Adolphsen; for det posthumane hos bl.a. Kristian Byskov, Kaspar Colling Nielsen og Glenn Christian; og for krops- og kønsmaterialismen hos bl.a. Ursula Andkjær Olsen, Amalie Smith og Harald Voetmann. Og det er netop disse tendenser – og i nogle tilfælde oversete forfattere – vi med den materielle drejning som fundament kan begynde at få øje på.

Afslutningsvis kan man hæfte sig ved de politiske implikationer, der ligger indlejret i den materielle drejnings dikotominedbrydning, og som disse forfattere på forskellige måder og i varierende omfang eksponerer. Kort sagt: Får vi en ny opfattelse af materialiteten, af natur, teknologi og krop, ændrer det på, hvordan vi bør handle i forhold til hinanden og vores omgivelser i øvrigt. I den materielle drejnings optik er mennesket ikke længere det centrum, hvorm alting drejer, fordi det ingenlunde styrer den aktive materialitet, der omgiver det – og som det egentlig også selv består af. Mennesket står ikke *over* verden, fordi materialiteten selv er aktiv, ligesom mennesket heller ikke står *uden for* verden, fordi det selv udgøres af denne aktive materialitet. Og dét perspektivskift, der er etisk såvel som ontologisk, mener vi, at denne form for litteratur kan hjælpe på vej.

Litteratur

- Alaimo, Stacy og Susan Hekman (2008): "Introduction. Emerging Models of Materiality in Feminist Theory", i Alaimo, Stacy og Susan Hekman (red.): *Material Feminisms*, Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
- Barad, Karen (1998): "Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialization of Reality" i *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 10, nr. 2.
- Barad, Karen (2008): "Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter" i Alaimo, Stacy og Susan Hekman (red.): *Material Feminisms*, Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham og London: Duke University Press.
- Bogost, Ian (2012): *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, Minneapolis og London: University of Minnesota Press.
- Coole, Diana og Samantha Frost (2010): "Introducing the New Materialisms", i Coole, Diana og Samantha Frost (red.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham og London: Duke University Press.
- Derrida, Jacques (1997): *Of Grammatology*, på engelsk ved Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.
- Foster, Hal (1996): *The Return of the Real*, Cambridge: The MIT Press.
- Frandsen, Johs. Nørregaard (2002): "Knud Sørensen" i Mai, Anne-Marie (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, 4. udg., København: Gads Forlag.
- Garrard, Greg (2004): *Ecocriticism*, London: Routledge.
- Greimas, Algirdas Julien (1969): "Grundtræk af en narrativ grammatik" i *Poetik*, serie 2, nr. 3.
- Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.
- Haraway, Donna (1988): "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective" i *Feminist Studies*, vol. 14, nr. 3.

- Haraway, Donna (2001): "A Cyborg Manifesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century", i David Bell og Barbara M. Kennedy (red.): *The Cybercultures Reader*, London og New York: Routledge.
- Harman, Graham (2005): *Guerrilla Metaphysics. Phenomenology and the Carpentry of Things*, Chicago og La Salle: Open Court.
- Harman, Graham (2010): "Object-Oriented Philosophy" i *Towards Speculative Realism. Essays and Lectures*, Winchester og Washington: Zero Books.
- Hayles, N. Katrine (1999): *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin (2004): "Spørgsmålet om teknikken", i *Spørgsmålet om teknikken og andre skrifter*, på dansk ved Jesper Goll, København: Gyldendal.
- Joy, Bill (2000): "Why the future doesn't need us", i *Wired*, nr. 8.04.
- Latour, Bruno (2006): *Vi har aldrig været moderne. Et essay om symmetrisk antropologi*, på dansk ved Carsten Sestoft, København: Hans Reitzels Forlag.
- Lund, Eli I. (2002): *Jeg vil have sex med en kvinde fra fremtiden*, København: Arena.
- Mathiesen, Eske K. (2010): *Rust på hejrer hører ingen steder hjemme*, Odense: Den Fynske Forårsudstilling.
- Mathiesen, Eske K. (2013a): *Edderkoppen*, Aalborg: Café Annas Forlag.
- Mathiesen, Eske K. (2013b): *Ler*, Lemvig: Galleri Fjaltring.
- Moestrup, Mette (2012): *DØ, LØGN, DØ*, København: Gyldendal.
- Morton, Timothy (2010): *The Ecological Thought*, Cambridge, Massachusetts og London: Harvard University Press.
- Nielsen, Carsten René (2005): "At se tingene, som de er. Samtale med Eske K. Mathiesen", i *Ildfisken. Tidsskrift for ny litteratur*, nr. 33.
- Næss, Arne (1973): "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary" i *Inquiry*, nr. 16.
- Næss, Arne (1976): *Økologi, samfunn og livsstil*, 5. udg., Oslo: Universitetsforlaget.

- Ravn, Olga (2012): *Jeg æder mig selv om lyng. Pigesind*, København: Gyldendal.
- Rigby, Kate (2002): "Ecocriticism", i Julian Wolfreys (red.): *Introducing Criticism at the Twenty-First Century*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sørensen, Knud (2009): *Naturligvis*, København: Gyldendal.
- Sørensen, Knud (2010): *Erindringer*, København: Gyldendal.
- Sørensen, Knud (2013): *Først nu*, København: Gyldendal.
- Thomsen, Mads Rosendahl (2013): *The New Human in Literature. Posthuman Visions of Changes in Body, Mind and Society after 1900*, London og New York: Bloomsbury.
- Thøfner, Tomas (2004): *Altings A*, København: Borgen.
- Öhman, Marie (2009): "Från humanism til posthumanism", i *Litteratur och språk*, nr. 5.

Noter

- 1 Vi har tidligere argumenteret for brugen af strømningensbegrebet i bogen *Det åbne redskabsskur* (2013) og artiklen "'Surrealisme' – en relancering af et prosabegreb", trykt i *Synsvinkler*, nr. 45, 2012.
- 2 Begge begreber er i øvrigt oversættelser af det engelske "turn".
- 3 "Il n'y a pas de hors-texte" (Derrida 1997, 158), lyder Jacques Derridas berømte og omdiskuterede formulering i *De la grammatologie* (1967).
- 4 Denne – indrømmet – mildest talt brede definition finder man også hos den engelske litterat Greg Garrard, der i sit udbredte værk om økokritikken *Ecocriticism* (2004) skriver: "The widest definition of the subject of ecocriticism is the study of the relationship of the human and non-human, throughout human cultural history and entailing critical analysis of the term 'human' itself" (Garrard 2004, 5).
- 5 Imidlertid kunne man med en økokritisk læsning af Martin Heideggers berømte forelæsning *Die Frage nach der Technik* (1949) hævde, at det ikke kun er den antropocentriske tænkning, der medfører industrialiseringen, men også at det omvendte gør sig gældende: at industrialiseringen – eller teknikken – former vores tænkning om og ageren i naturen. Ifølge Heidegger tager vi nemlig fejl, når vi til daglig går rundt og anvender den moderne teknik, i den tro at den er et neutralt instrument, vi kan bruge efter forgodtbefindende som middel til diverse formål (Heidegger

- 2004, 36). Den moderne teknik fremmer nemlig – lyder påstanden – en naturkonception, der ser naturen som det, der i foredraget kaldes 'bestand', dvs. som en bestand af råmateriale, energikilder og disponible ressourcer (ibid. 44).
- 6 Vi har, som nævnt, tidligere arbejdet med Eske K. Mathiesens forfatterskabs forhold til økologi i henholdsvis artiklen "Eske, naturligvis! Om økopoesi og naturerotik i Eske K. Mathiesens økoerotiske lyrik" (2013), trykt i *Passage*, nr. 70, og monografien *Eske K. Mathiesen*, udgivet ved Arena, som man kan konsultere for en uddybende læsning.
- 7 Om end betegnelsen "individ" ikke længere synes helt rammende.
- 8 Vi er selvfølgelig opmærksomme på, at et sådant kropsfokus har sine fortilfælde i eksempelvis den såkaldte body art-tradition og teoretisk hos en kunsthistoriker som Hal Foster (Foster 1996, 127-168), ligesom også fænomenologien hos Maurice-Merleau-Ponty initierer dette. Ikke desto mindre mener vi stadig, at dette kropsmaterialistiske perspektiv er nyt i litteraturvidenskabelig sammenhæng.

INTERAKTION, MUNDTLIGHED OG PERSONISME

Niels Frank som kunstgøder for den nyeste danske interaktionslyrik

MARIANNE STIDSEN

I denne artikel, som har en diskuterende og polemisk snarere end strengt objektiv karakter, vil jeg komme ind på den rolle, som en specifik poesi og poetik har spillet i forhold til den nyere og nyeste poesi. Nærmere bestemt skal jeg sætte fokus på en digter, som jeg mener, har haft helt afgørende poetologisk betydning for udviklingen af den nyeste lyrik i Danmark, nemlig Niels Frank. Det gælder også for udviklingen af den etisk og politisk bevidste bølge, der på det seneste er blevet diskuteret så heftigt i medierne herhjemme – med udgangspunkt i receptionen af Yahya Hassans lynnedslag af en debutdigtsamling, som behandles i denne antologis artikler af Birgitte Stougaard Pedersen og Stefan Kjerkegaard.

Påvisningen af indflydelsen fra Niels Franks poesi og poetologiske overvejelser går til dels imod den nye poesigenerations egen selvopfattelse. I en klumme i dagbladet Information kunne man således opleve digteren Olga Ravn afvise ethvert slægtskab med den selvsamme Niels Frank. Det særlige generationsfællesskab, hun følte i forhold til samtidige digtere som Asta Olivia Nordenhof m.fl., stod nemlig, hævdede hun, i kontrast til den måde, Niels Frank og andre ældre forfattere opfattede digtningen på. Olga Ravn beskriver den ældre generation på følgende måde:

De mennesker, der taler meget, der har været med til at definere og foreslå, hvordan vi skulle forstå litteratur – Niels Frank, Jeppe Brixvold, Lars Bukdahl [...] – kritikerne med andre ord, tænkerne, filosofferne, det kan føles, som om deres tid som ledende filosoffer er ved at være forbi. Der er så meget, de er så bange for. Der er så meget, kunsten ikke må være. Den skal være et frirum, men for mig at se resulterer det bare i, at intet må komme ind til den. Og så står den der helt alene og kradser i gruset med sin støvlespids. (Ravn 2014)

Jeg vil i det efterfølgende forsøge at vise, at Niels Frank – i modsætning til, hvad Olga Ravn hævder – i sin poetik såvel som i sin poesi, især den fra midten af 90'erne og frem, ikke alene har været med til at nytænke lyrikgenren, bl.a. gennem en tilbageføring af poesien til mundtlighedens og talesprogets kropslige materialisme og kollektivismen på en måde, der befordrer den dialogiske og 'personistiske' udsigelsesform, vi lige præcis forbinder med den yngre og yngste poesi. Jeg vil endog påpege, at Ravn i sin klumme faktisk nærmest direkte citerer Niels Frank, der i sin seneste poetikbog, *Alt andet er løgn* (2007), har sagt stort set det samme om litteraturen, som hun selv gør.

Men jeg skal også hen mod slutningen af artiklen komme ind på, at der er en facet af Niels Franks poetologiske tænkning, som synes at være forbigået de yngre interaktionsdigteres opmærksomhed. Selvom den måske kunne vise sig at være et gevaldigt godt tilskud til den poesidebat, der florerer i øjeblikket, hvor deltagerne synes at have forskanset sig i henholdsvis en puristisk og en interaktionistisk lejr.

Frank og 80'er-poesien

I sin tidlige lyrik dyrker Niels Frank, som det ofte er blevet bemærket,¹ en minimalistisk poetik, som han henter inspiration til i 1960'ernes opbrud fra modernismen. Ikke primært det opbrud, der finder sted inden for lyrikken, skønt også det, men nok så meget det opbrud, der sker inden for musikken hos komponister som Glenn Gould, Steve Reich og John Cage.

Karakteristisk for Franks lyriske minimalisme er først og fremmest, at han giver afkald på det, der er blevet betragtet som centrallyrikkens måske vigtigste stilistiske kendemærke, nemlig det originale, konkret sansede billede – som vi finder i så rigt mål i den øvrige 80'er-digtning, f.eks. hos Michael Strunge, Pia Tafdrup og Søren Ulrik Thomsen. Digteren påtager sig med andre ord om ikke en decideret *coolness*, så i hvert fald en neutralitet, som sprogligt og stilistisk får udtryk i forholdsvis korte digte med mange gentagelser samt et associationsfattigt, nærmest anonymt ordmateriale bestående af gloser som 'hav', 'sol', 'skyer', 'ansigt' og 'hånd'; 'se', 'gå' og 'dreje'.

Men også centrallyrikkens forståelse af udsigelsen imødegås, da digtet her ikke opfattes som kommunikerende jeg-udtryk, monologisk ekspressivitet osv. Derimod opfattes det som en art 'ting i sig selv' – helt i tråd med

skriftdigtningens konventioner. Et eksempel kan være det enkle og meget formfuldendte digt "Ansigtets sol" fra debutsamlingen *Øjeblikket* (1985):

så du
så du havet
så du solen
så du solen stige
op gennem havet
så du skyerne
føje sig for den
så du ansigterne
vendte sig og
så den
(35)

Skåret ind til benet kan man kalde den æstetik eller poetik, der dyrkes i det tidlige forfatterskab, for en art eksklusionens æstetik. Som Frank selv har redegjort for i diverse interviews, gik eksperimentet ud på at 'rense' sproget for alle elementer, der pegede ind i hverdagskommunikationen og trivialsproget. Selvom der ikke var tale om decideret centrallyrik, førte det derfor alligevel til en slags *l'art pour l'art*-digtning, der så vidt muligt kun indeholdt ord fra de små eller lukkede ordklasser, mens ord fra de store eller åbne ordklasser, der ikke mindst dominerer i hverdags- og talesproget, var mere eller mindre bandlyste (i hvert fald for adjektivernes og de mere konkret-specifikke substantivers vedkommende). Reduktionen gik endda så vidt, at Frank på et tidspunkt kom for skade at sige, at han mente, at et ord som 'radiator' overhovedet ikke hørte hjemme i poesiens hellige gemakker. Formålet med denne sprogpurisme var som sagt at åbne digtet for noget andet end jegets begrænsede bekendelser, det var at lade en større 'stilhedens musik' lyde.

På vej mod en ny interaktionspoesi og -poetik

I midten af 1990'erne sker der imidlertid noget i Niels Franks lyriske forfatterskab. Sigende i den forbindelse er det, at der går hele *otte* år fra udgivelsen af den tredje digtsamling, *Genfortryllelsen* (1988), til udgivelsen af den fjerde, *Tabernakel*, der udkom i 1996. Trods det, at vi taler om en

digter, der bestemt ikke har ry for at poste flere værker ud om året – sådan som f.eks. Riffbjerg og Laugesen praktiserer – så markerer det forholdsvis store tidsgab ikke desto mindre, at han tilsyneladende havde brug for en grundig tænkepause for at kunne komme videre i sit forfatterskab.

Imellem de to digtsamlinger udkom essaysamlingen *Yucatán* (1993). Her kan man iagttage nogle af de poetologiske problemstillinger, som tydeligvis har presset sig på, og som senere fører til, at Frank bryder med den minimalistiske æstetik – skønt ikke, som vi skal se, med dens anti-centraltryks princip. Mens nogle af teksterne i *Yucatán* peger tilbage som en slags forsøg på at samle op på og bearbejde de erfaringer, de to første digtsamlinger har kastet af sig, så peger andre essays snarere frem mod noget nyt. I essayet om Warhol og 'americana' møder vi således en fascination af den moderne kulørte massemedie- og underholdningskultur, som Warhol og pop arten var en så ubornert og ekstravagant repræsentant for. Frem for – som en stor del af modernismen, og egentlig også en stor del af minimalismen – at se hverdagen og massekulturen som et fremmedgørende rædselskabinet, digteren og kunstneren for alt i verden måtte forsøge at modsætte sig, så Warhol og popkunstnerne den som et stort slaraffenland, hvor det bare var at kaste sig på hovedet ud i løjerne. Uden så mange forbehold og kvababelser.

Men vi møder også, i et senere essay i bogen, den amerikanske senmodernist – eller tidlige postmodernist, om man vil – John Ashbery. Selvom Frank stadig i dette essay nærmer sig det hermetiske, mystisk-spirituelle lingo, som præger store dele af det tidlige forfatterskab, så berører han samtidig et nyt æstetisk fascinationspunkt, som senere skal få stor betydning, nemlig *sætningen*.

De efterfølgende bøger, 'after the great divide', fristes man næsten til med Andreas Huyssen at sige, har i høj grad været med til at ændre på indtrykket af Frank som anæmisk, transcendentalistisk sprogpurist og hverdags- og realitetsfornægter. For allerede i *Tabernakel* indgår nemlig – ja, rigtigt gættet: En radiator! Det sker i digtet "Otte affektioner", der både kan læses som programskrift for en ny poesi, der skal føre digteren ud af det minimalistiske, zenbuddhistiske Soria Moria eller 'landet, som ikke er', og som manifest for en tilsyneladende ny opfattelse af det lyriske jeg – og i videre forstand af identiteten og selvbevidstheden. Sådan her lyder de sidste tre affektioner:

Den sjette kan ikke udstå ord som ord
nu er, vulgære som en radiator, livløse
mod hans berøring. Fyldt op med jord.
Han er den sjette, den fortvivlede, den bange,
og den bange fornægter al veltalenhed
for ikke at lide under den.

Den syvende er *outrageous*, han er *all hair*,
han er *American*. Men alt på ham er skævt:
Næsen og ryggen og lemmet (uhyrlige næse, lodne ryg,
storladne lem). Og det er dristigt. Forudseende
og dristigt, besat af sin egen afsløring: Åh,
hvis nogen kunne se ham nu!

Den sidste er den ottende og bedste, ham der beundrer
alt liv og sjoffer alting til, selv lidt sand,
for at kunne beundre det endnu mere.
(70-71)

Alene titlen på den fjerde digtsamling indikerer, at en vending har fundet sted i forfatterskabet. 'Tabernakel' er således en betegnelse for flere ting. Dels er det betegnelsen for den transportable helligdom, israelitterne ifølge *Det Gamle Testamente* førte med sig under ørkenvandringen på Moses' tid. I den katolske kirke er tabernaklet det alterskab, hvor hostien gemmes. Ordet har imidlertid – og det er det vigtige her – også en mere prosaisk betydning. I hverdags sproget er det således metafor for en støjende morsskab à la: Det var dog et vældigt tabernakel, de holdt inde ved siden af i går (ordet er i øvrigt direkte beslægtet med ordet 'taverne', altså værtshus). Frank spiller på alle disse betydninger af ordet. Desuden spiller han på den betydning, det har i en specifik dansk, kunsthistorisk kontekst. Tabernakel var således navnet på den første store manifestation af den anden modernisme inden for billedkunsten i Danmark, som foregik på Kunstmuseet Louisiana i 1970.

Måden, der tales på – netop *tales* på – i "Otte affektationer", såvel som i andre digte i tabernakel-bogen, er, i tråd med tematikken, både løs og ligefrem, markeret ved de lange, slyngede, ordrige sætninger, der som

den yoyo-snøre, der optræder i et tidligere digt, kan indfange hvad som helst, fra overvejelser over verdensgåden og den store digtning til overvejelser over små privatlivsforeteelser, også dem 'under bælttestedet'. Det eksklusive, stramme, puristiske særsprog, som vi møder i Franks tidlige samlinger (især de to første), er dermed blevet erstattet af en mere inklusiv 'literature of replenishment', som John Barth rammende har kaldt det; altså en udfyldningens eller opfyldningens litteratur, der har plads til det kommunikative hverdagssprogs vrøvl og trivielle vendinger. Til dets 'fremmede ord', som Peter Stein Larsen betegner dem (Stein Larsen 2009, 49). Vendinger så som 'det er en venlig dag, en god dag at leve i', 'alting er så simpelt, men det simple / er en enorm kunst' osv. bidrager til at skabe prosaisering, igen med Stein Larsens Bakhtin-inspirerede udtryk, af stilen og formen. Man kunne også sige: Bidrager til at skabe *mundtlighed* i stilen og formen.

Tabernakel-digtene kommer derved til at stå i skærende kontrast til såvel de centrallyriske kropsmodernisters kondenserede, ekspressive, billedfyldte, jeg-kredsede, visionære og også smertefulde poesi som til Franks egen tidlige puristisk-minimalistiske ditto, hvor det, med mottoet fra den tredje samling, *Genfortryllesen*, handlede om 'reduktion gennem multiplikation', nemlig til det 'lukkede hér', hvor – for nu at blive i den tvetydige yoyo-metaforik – 'alle ender mødes'. Referencerne peger i denne samling i allerhøjeste grad også *ud* af digtene mod henholdsvis konteksten og interteksten, hvilket er med til at åbne dem og gøre dem til en bevægelig del af den ydre verden frem for kun at være en bevægelig del af læserens indre sjæleverden.

Dette eksperiment med litteraturen som beholder eller 'skraldespand' for alskens virkelighedsskrammel når sin foreløbige lyriske kulmination i Niels Franks eget forfatterskab i digtsamlingen *Små guder* fra 2008. Her er der, hvis man vil undskylde den lidt altmodische, postmoderne 80'er-plat-hed, virkelig tale om, at 'Frankie goes to Hollywood', og om, at Nellie 'lærer af Las Vegas'. Hvad vi møder her, er således endnu en anden holdning til poesien end den minimalistiske. Denne, altså poesien, ses absolut ikke længere som det medie, der renser os fra virkelighedens slam og svineri og hæver os op i en transcendental eller sublim satori-tilstand, sådan som det fordredes i Franks tidlige forfatterskab. Den ses snarere som det medie, der tager alt det fordækte roderi, som borgerligheden ikke rigtig vil vide

af, på sig – hvad enten det er i form af gule breve med kys, gennemsigtige badehætter på et norsk kursuscenter eller forførelser under bordene, sådan som det er tilfældet i bogens forrygende åbningsdigt.

Frank som banebryder for 90'er- og 00'er-generationen

Men udforskningen af litteraturen, herunder lyrikken, som tilflugtssted for alskens virkelighedskrimskrams og hverdagsfraser får også, vil jeg påstå, en betydning, som rækker langt ud over Niels Franks egne bøger. Det sker frem for alt via forfatterens intensiverede litteraturpædagogiske og litteraturpolitiske virke fra og med 1996, hvor han overtager rektorstolen på Forfatterskolen efter Poul Borum, der døde dette år. For at få en dybere og mere præcis forståelse af, hvorfor og hvordan forskydningen sker fra centrallyrik til interaktionslyrik i Danmark omkring 2000, må vi således, mener jeg, kigge grundigt på Niels Franks indsats på den litterære scene op gennem sluthalvfemserne og 00'erne. Årene fra 96 og frem brugte han således på – ud over at lede Forfatterskolen og skrive egne litterære værker – at skrive essays, oversætte samt komme med en lind strøm af polemiske debatindlæg i den litterære offentlighed.

I 2001 kulminerede dette udadvendt pædagogiske og litteraturpolitiske arbejde med den storstilede dansk-nordamerikanske lyrikfestival *In the Making*, som Niels Frank fik ideen til sammen med digteren og forfatterskoleeleven Pejk Malinovski.² Festivalen fandt sted over seks dage i slutningen af august. Gæsterne tilhørte to af de vigtigste strømninger inden for den 'anden modernisme' i USA, The New York School of Poets, som frem for alt udfoldede sig i 50'erne, og de såkaldte L-A-N-G-U-A-G-E-digtere (efter det tidsskrift, hvori de publicerede), der især udfoldede sig i slutningen af 70'erne og op gennem 80'erne. Og som primært havde til huse på Vestkysten.

Denne festival, som jeg har skrevet og talt om ved flere lejligheder (jævnfør note 2) og derfor ikke skal gå yderligere i detaljen med her, affødte en flodbølge af aktiviteter, oplæsninger, paneldebatter, oversættelser og nyudgivelser, som jeg stadig mener, vi mærker eftervirkningerne af i poesien i dag (Ursula Andkjær Olsen var således med i meget af det, hvilket også gjaldt flere andre af de yngre lyrikere, som siden er blevet kendte og feterede).

Den vigtigste udgivelse i forbindelse med festivalen var antologien *Amerikansk katalog*, som blev redigeret af Niels Frank i samarbejde med Thomas Thurah og Tue Andersen Nexø. Ud over at præsentere flere af de i Danmark på det tidspunkt forholdsvis ukendte repræsentanter for den amerikanske 'anden modernisme' samt indføre i denne eksperimenterende, neoavantgardistiske retnings aftryk inden for andre kunstarter som film, musik og billedkunst (arkitekturen er også behandlet) byder antologien tillige på oversatte programtekster. Herunder hører uddrag af Charles Olsons berømte mundtlighedspoetik "Projective Verse", der i *Amerikansk katalog* er blevet til "Projektiv digtning", af Ezra Pounds "Et tilbageblik", på engelsk "A Retrospect" (om end afsmitningen fra Pound i den danske interaktionslyrik, vil jeg mene, er af teoretisk mere end af praktisk art), samt af endnu et avantgardistisk ikon-skrift, nemlig Gertrude Steins "Hvad er lyrik?".

En i dansk sammenhæng mere ukendt programtekst, som er oversat, er Frank O'Haras festfyrværkeriagtige lille manifest "Personism" fra 1959, hvori han slår til lyd for en poesi, der kommer ned fra den høje piedestal, fra det tilbagetrukne elfenbenstårn, og dropper den centrallyriske berøringsangst til fordel for en mere – ja, netop interaktionel, løssluppen hverdagsnær poesi, der bevæger sig ud i gaderne. Kort sagt: Som foregår mellem digter og person, i stedet for mellem siderne. Det hedder ordret (i Claus Bechs oversættelse):

[Personismen] blev grundlagt af mig efter en frokost med LeRoi Jones den 27. august 1959, en dag jeg var forelsket i nogen (ikke LeRoi i øvrigt, men en blond fyr). Jeg gik hjem for at arbejde og skrev et digt til denne person. Mens jeg sad og skrev, gik det op for mig, at hvis jeg ville, kunne jeg bruge telefonen i stedet for at skrive digtet, og på den måde så personismen dagens lys. Det er en særdeles spændende bevægelse, som utvivlsomt får mange tilhængere. Den placerer digtet midt imellem digteren og personen som pålægget i en sexsandwich, og digtet er behørigt taknemmeligt. Digtet befinder sig omsider mellem to personer i stedet for mellem to sider. I al beskedenhed må jeg tilstå, at det meget vel kan blive en dødsdom for litteraturen, som vi kender den. Det kan man naturligvis beklage, men jeg er

i hvert fald glad for, at jeg fandt på det før Alain Robbe-Grillet.
(O'Hara 2001, 95)

'Frokostlyrik' er Frank O'Haras afslappede betegnelse for den nye, mere udadvendte, talesprogsnære poesi. Og ligesom Afrika er den, som han siger, 'på vej ind i fremtiden'. Det tror man på! 'Blog-litteratur' kunne vi vel i dag kalde det. Resultatet er i hvert fald nogenlunde det samme: En lyrik, der ikke – billedet er O'Haras – opfører sig som midaldrende mødre, der er ude på at få deres børn til at spise alt for meget kogt kød og kartofler med dyppelse (læs: tårer). Ikke mindst Niels Frank selv skulle, som vi har set, tage dette begreb om en relationel, 'personistisk' selvforståelse til sig.

Kun knap en måned efter, at In the Making-festivalen sluttede, brød 9/11 løs og satte med ét diskussionen af det amerikanske, og alt det, Niels Frank talte og skrev så positivt om, i et helt andet og langt mere problematisk skær, som også har manet til eftertanke hos mange digtere. (Ironisk – og måske symbolsk? – nok læser David Lehman i filmen *Something wonderful may happen* rent faktisk et digt op med Twin Towers som baggrund).

Men det har ikke kunnet forhindre, at den store event, som In the Making var, har fået betydning post festum. Det er således den vi, som jeg ser det, overalt oplever eftervirkninger af i den danske lyrik i dag, nemlig inden for det, Stein Larsen kalder 'den flerstemmige interaktionslyrik'. Ligesom vi i det hele taget oplever eftervirkningerne af Niels Franks storstilede indsats i sidste halvdel af 90'erne og op gennem 00'erne – ja helt frem til i dag, hvor han stadig sender forskellige indspark ind i den danske litteraturoffentlighed, bl.a. fra den litterære blog Promenaden. Eftervirkningerne har kunnet spores hos en række yngre danske poeter så som Pejk Malinovski, Peter Højrup, Ursula Andkjær Olsen, Mette Moestrup, Palle Sigsgaard, Anders Søgaard, Martin Larsen, Lone Hørslev, Rasmus Nikolajsen, Lars Skinnebach, Martin Glaz Serup, Mayse Aymo-Boot, Anders Abildgaard, Mikkel Thykier og flere andre.

Mallarmé-bashing *double up*

I sin nyeste poetikbog *Alt andet er løgn* har Niels Frank forsøgt dels at sammenfatte og spidsformulere sine egne erfaringer med den vending mod en mere interaktionistisk, mundtlig, personistisk litteraturforståelse, han selv som forfatterskoleleder, festivalarrangør, lyrik-oversætter og litteraturde-

battør havde været med til at skyde i gang i 90'erne og 00'erne, dels at pejle nogle af de litteraturhistoriske brydninger, der ligger bag. Som tidligere nævnt mener jeg frem for alt, at denne bog, der bl.a. rummer et over 70 sider langt essay om den 'anden modernisme' i USA, er med til at foregribe den åbning af poesien mod det etiske, politiske og sociale, vi ser i dag hos yngre lyrikere som Asta Olivia Nordenhof, Olga Ravn, Yahya Hassan m.fl. I hvor høj grad dette er tilfældet ses ved, at Olga Ravn – vidende eller uafvidende – på det nærmeste *citerer* Niels Franks bog i sin førnævnte klumme. Og det endda lige efter, at hun har afvist at have noget som helst tilfælles med ham og hans generation. Det hedder således lidt senere i hendes tekst, at:

Jeg tror ikke på, at der findes et sprog, et ord, en skrift, der er fri af sin omverden, der er fri af sin last, det er historien, det politiske. Jeg tror ikke på, der findes kunst, der kun kan findes for kunstens skyld. Sorry Mallarmé! [der altså her står som selve symbolet på den europæisk-modernistiske autonomitænkning]. At skrive, tror jeg, er i sig selv politisk, subversivt. Det er jo i og for sig vanvittigt at beslutte sig for at blive forfatter. Der er ingen penge, der er ingen sikkerhed, der er intet selskab. At vælge et frirum, hvor skriften kan være fri for det politiske, kan anskues som en politisk handling i sig selv. Men at værgе sig mod, at dette rum skulle blive besmittet med etisk ansvar, det ser jeg som en selvmodsigelse. (Ravn 2014)

Sorry Olga Ravn, fristes man næsten til at sige, men dette er altså mere eller mindre en ordret gengivelse af, hvad Niels Frank skriver i *Alt andet er løgn*, hvis titel, skal det understreges, er tykt *ironisk*. I forordet til denne bog hedder det således: "I maj 1867 skriver Stéphane Mallarmé i et brev til sin ven Henri Cazalis: 'Jeg har været tilstrækkelig fordybet i Intetheden til at kunne tale med vished. Der findes ikke andet end Skønheden; – og den har kun ét fuldendt udtryk: Poesien. Alt andet er løgn.'" Og han, altså Niels Frank, fortsætter:

Jeg betragter [...] ikke litteraturen som ren gestus, det vil sige som en sammenstilling af en række formelle greb, som forfatte-

ren formodes at beherske, og som rummer deres egen begrundelse og mål. Den rene gestus er for mig at se beslægtet med æsteticisme, fordi den kunstneriske praksis her forstår sig selv – eller i det mindste præsenterer sig selv – som interesseløs, kort sagt som ren nydelse. (Frank 2007, 7-10, sammenstillet)

Det har længe været almindeligt anerkendt, at Søren Ulrik Thomsen udgør det poetologiske omdrejningspunkt for den tidlige 80'er-generation – og for den nyere del af den centrallyriske strømning i det hele taget (jævnfør bl.a. Peter Stein Larsens disputats). Hvilket kun er ret og rimeligt, som man kan forvisse sig om ved at gå om bord i den nye indbydende og generøse samleudgave af hans poetiske og poetologiske tekster, Gyldendal for nyligt har udsendt.

Men det har ikke været lige så anerkendt, at Niels Frank har spillet en tilsvarende vigtig rolle for interaktionslyrikken omkring 2000 – herunder for den der udfolder sig i dag under det politiske og etiske banner.³ I den forstand synes det nok så rimeligt, at Niels Frank i 2013 fik tildelt årets kritikerpris. Prisen modtog han for sit seneste litterære værk, hvor han har drevet den interaktionistiske, talesproglige, personistiske poetik til det yderste, nemlig romanen *Nellies bog* (2013). Hvormed han (endnu engang) sprænger rammerne for, hvordan litteratur kan se ud. Og for, hvad den kan gå i dialog med.

Fra *the well wrought urn* til poesi som folkløse

Der er faktisk kun ét punkt, hvor Niels Frank ikke stemmer overens med de yngre kolleger. Men det er til gengæld nok så vigtigt. For vist vil han gøre op med poesiens ophøjede autonomi og eksklusive 'renhed'. Og vist vil han erstatte den centrallyriske poesis '*literacy*' med en mere talesprogsnær diktion (dog med et kunstnerisk greb indført på anden led, nemlig i sætningernes umage sammenstilling). Og vist vil han smide det eksistentialistiske, monologisk-elitære, personalistiske jeg på porten til fordel for en mere verdensvendt, social, deltagende, interaktionistisk og personistisk identitetsforståelse. Men han vil *ikke*, som flere af de yngre poeter tilsyneladende har visioner om, fuldkommen udskifte poesiens 'veldrejede vase' (som nykritikeren Cleanth Brooks engang kaldte den) med den rene snaks – eller den rene *chats* – folkløse, hvor det debatspecifikke helt og holdent

har udmanøvreret enhver idé om litteraturen som genstand for en fælles æstetisk samtale og en fælles kritisk diskussion på tværs af kontekster og partikulære interessebindinger. Det hedder – næsten som et ekko af Hans-Jørgen Nielsens 35 år gamle “Til fiktionens forsvar” – mod slutningen af *Alt andet er løgn*, at

[F]or den kunst, der ikke entydigt befinder sig inden for autonomirammen [det vil sige den nye interaktionskunst], bliver den æstetiske dimension i arbejdet med enkeltværket – og i den efterfølgende vurdering af det – suppleret af noget andet. Det med suppleringen vil jeg gerne understrege, for jeg mener ikke, at kunsten fuldstændig skal give afkald på sin autonomi (hvorfor skulle den også kunne det?), men at det enkelte kunstværk udmærket kan være heteronomt (altså det modsatte af autonomt) inden for kunstens samlede, autonome område.

Og han fortsætter:

Det svarer til, at vi beskytter det enkelte individs rettigheder, herunder dets ytringsfrihed, for at sikre den sociale og kulturelle bevægelighed, ikke for at isolere det. Vi beskytter med andre ord individet og sikrer, at det kan blive sig selv, for at det kan bevæge sig uhindret ud i verden og slippe for at være sig selv. Ligesom vi forsvare kunstens autonomi, for at enkeltværket så frit som muligt kan udnytte sin enorme evne til at indoptage udtryksformer, teknologiske og videnskabelige landvindinger, kulturelle impulser osv. Denne indoptagelsesevne er netop noget af det allermest værdifulde ved kunsten. (Frank 2007, 273)

Men altså: Denne inklusion kræver, at der overhovedet *findes* et område for kunst, som ikke er underlagt og underkastet alle mulige andre ikke-kunstneriske krav og fordringer. Det gælder i øvrigt også de kommercielle hensyn. Ja, det gælder måske frem for alt dem.

Autonomi som forudsætning for kritik

Argumentet fortjener at blive foldet lidt mere ud. For *hvorfor* kan der være en – også etisk-politisk – idé i at holde fast ved kunstens og litteraturens autonomi?

Ingen har vel formuleret det bedre end Peter Bürger. I sin kritiske studie *Theorie der Avantgarde* fra 1974, den bog der om nogen beskæftiger sig med kunstens totale ophævelse i livspraksis, skriver han (og jeg citerer fra den amerikanske udgave, som er den, der oftest bruges i dag):

The avant-garde intends the abolition of autonomous art by which it means that art is to be integrated into the praxis of life. This has not occurred, and presumably cannot occur, in bourgeois society unless it be as a false sublation of autonomous art. Pulp fiction and commodity aesthetics prove that such a false sublation exists. A literature whose primary aim it is to impose a particular kind of consumer behavior on the reader is in fact practical, though not in the sense the avant-gardistes intended. Here, literature ceases to be an instrument of emancipation and becomes one of subjection.

Og han skriver videre:

Similar comments could be made about commodity aesthetics that treat form as mere enticement, designed to prompt purchasers to buy what they do not need. Here also, art becomes practical but it is an art that enthralls. This brief allusion will show that the theory of the avant-garde can also serve to make us understand popular literature and commodity aesthetics as a form of false sublation of art as institution. In late capitalist society, intentions of the historical avant-garde are being realized but the result has been a disvalue. *Given the experience of the false sublation of autonomy, one will need to ask whether a sublation of the autonomy status can be desirable at all, whether the distance between art and the praxis of life is not requisite for that free space within which alternatives to what exists become conceivable.* (Bürger 1984, s. 54-55, min fremhævelse)

Altså, lyder Bùrger's overraskende og intelligente spørgsmål: Kunne man ikke forestille sig, at kunstens autonomi ligefrem er en *forudsætning* for kritik?

I en forelæsning fra 2003 om neoavantgardistisk konceptkunst holdt i Aarhus og senere optrykt i antologien *En tradition af opbrud – Avantgardernes tradition og politik*, gentager og skærper Peter Bùrger dette synspunkt. Ganske på trods af, må man sige, de nye æstetiske og teoretiske strømninger, som nu hersker. Han skriver således om den franske konceptkunstner Daniel Buren, der er kendt for bl.a. at pakke bygninger ind i *brand*-agtigt genkendelige markisestribede papirstykker:

Den historiske avantgarde var båret af en utopisk impuls, der inden for kunstens felt sigtede mod at tilbageerobre det kreative potentiale for udformningen af livet, der var blevet spaltet fra. Målet var intet mindre end en revolutionering af hverdagslivet i dets helhed. Buren rekonstruerer på sin side dette i en omfattende kritik af kunst som forretning, der nok på sin egen skødesløse måde arbejder med sociale begreber (som eksempelvis borgerskab), men som til syvende og sidst ikke bekymrer sig om andet end kunsten, dens fremstilling og dens tolkning. For avantgarden er følgen af dette en skæbnsvanger indskrænkning af perspektivet. Føjer man ydermere den omstændighed til, at kritikeren Buren plejer at sikre sig den kritiserede institutions indforståethed, ja, så kan man nu se hans kritik som et kunstbegreb, hvis væsentlige egenskaber består i udstillingsegnethed. (Bùrger 2005, 80)

Her bliver det altså decideret svært at skelne kunst fra kommerciel vare, idet meget taler for, som Bùrger syrligt anfører, "at kapitalismen i den mellemliggende tid har nået en fase, hvor betydningen af materielle goder mere og mere erstattes af immaterielle." (ibid. 78) Og med immaterielle goder tænker han først og fremmest på *opmærksomhed*. Noget neoavantgardisterne har vist sig særdeles snedige til at opnå, sammenlignet med deres mere retskafne kolleger, der stadig gør sig "håb om at vinde offentlighedens anerkendelse med deres billeder" fremvist "under omstændigheder, hvor de må dele publikums og kritikens opmærksomhed med alle andre."

(ibid. 77) Dermed er det også, det siger vel nærmest sig selv, så som så med kritikken.

Anklagen omfatter i dette foredrag for øvrigt også de kunsthistorikere, som efter 1960'erne ihærdigt har forsøgt at gøre neoavantgarden, i dens forskellige aftapninger, til en succeshistorie – også politisk set. F.eks. en Benjamin Buchloh:

Forsøget på at omtyde de historiske avantgardebevægelser forlis som en succeshistorie for neoavantgarden måtte [...] til syvende og sidst slå fejl. For maj-begivenhederne i '68 ækvivalerer immervæk ikke oktoberrevolutionen, og institutionskritikken i Burens udgave er dermed noget ganske andet end den historiske avantgardes angreb på kunstinstitutionen. Kritikere som Buchloh vil ikke indse, at den store sociale forandring, som de historiske avantgarder tænkte og handlede i, når alt kommer til alt ikke er indtruffet, de vil heller ikke indse, at neoavantgardens institutionskritik dermed nødvendigvis indskrænker sig til at være en kritik af den kunstneriske gesjæft, som også denne bevægelse selv er afhængig af. (ibid. 82)

Foredraget slutter med den ganske tankevækkende, forekommer det, svada:

Heroiseringen af institutionskritikken er et så meget mere håbløst forehavende, som denne kritik ikke kan have noget at udrette på, at man bedriver virksomhed med kunst. Gesjæften boomer og har for længst omklamret kritikken. Det er på en og samme tid betegnende og opmuntrende, at en kunstner fra den engelske konceptkunstgruppe Art & Language, Charles Harrison, i et kritisk tilbageblik stiller spørgsmålet om den kunstneriske værdi af konceptkunstens anti-objekter, skønt de angiveligt skulle have frigjort sig fra æstetiske kvalitetskriterier. De forudsætninger, som dette fandt sted under – en forventning om en omdannelse af kunstinstitutionen – er ikke blevet indfriet. Nu som før har vi med kunstobjekter at gøre. Spørgsmålet om deres vurdering er dermed heller ikke længere til at komme udenom.

Denne vurdering lader sig imidlertid ikke erstatte af en fetichering af konceptkunstnernes hensigter. (ibid.)

I forkortet form: distance – og i det hele taget grænsedragning – er og bliver selve forudsætningen for kritik. Ifølge Bürger. Og netop dén afskærer neoavantgarden og herunder visse dele af den nyere danske interaktionslyrik sig fra. I hvert fald i mange af deres poetologiske udmeldinger.

Nellies frirum

Synspunktet kunne nok, synes det, trænge til at blive genopfrisket og revitaliseret. Ikke mindst forsimplingerne i den verserende danske poesidebat taget i betragtning. Her forekommer Niels Frank at være en ideel samtalepartner. For såvel interaktionisterne som deres klakører.

Med sin komplekse forståelse, der nok fastholder værdien af poesiens åbenhed og kontekstbundethed og udadvendthed mod verden i al dens brogede mangfoldighed og diskontinuitet, men *samtidig* tildeler den en plads inden for kunstens særlige moderne institution, uafhængigt af politiske, sociale og andre interesser, kan Niels Frank utvivlsomt give et nyt og positivt bidrag til den diskussion af poesi, som foregår med så heftig og så herlig styrke. Lige nu og her. Med sit statement om kunstens porøse autonomi siger han: Se, selv en Nellie behøver ikke frygte kunstens frirum. Ja, en romanfigur som Nellie kan faktisk lige præcis *bedst* udfolde sig og cirkulere i al sin mangefacetterede, analfabetiske dynamik og sprælskhed inden for dette frirum. Som igen, paradoksalt nok, er et frirum, *skriftlighedskulturen* har været med til at skabe.⁴ I og med, nemlig, dennes bidrag til at trække grænser op mellem tingene.

Det vil sige: Når et værk som f.eks. *Nellies bog* virker på os, er det først og fremmest som *fiktion*, som et *billede* på det indtil absurditet rendyrkede talesproglige menneske, hvis sprog og bevidsthed nærmest udelukkende er dannet af film. Også selvom figuren – og værket – har ladet alle mulige, det gælder også private, kontekster sive ind i værket. Som derved aldeles ikke står alene og 'kradser i gruset med sin støvlespids'. Tværtimod. Der er masser af debatstof at tage fat på her: etisk, kønspolitisk, kulturelt – *you name it*.

Støvekradsning eller ej: Spørgsmålet man kan stille sig selv (og hinanden) er under alle omstændigheder, om det ikke i virkeligheden snarere er *sådan*, en egentligt demokratisk litteratur ser ud?

Litteratur

- Bredsdorff, Thomas og Mai, Anne-Marie (red.) (2000): *1000 danske digte*, København: Rosinante.
- Bürger, Peter (1984/1974): *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bürger, Peter (2005/2003): "Til kritikken af neoavantgarden", i Tania Ørum, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg (red.): *En tradition af opbrud – Avantgardernes tradition og politik*, København: Forlaget Spring.
- Frank, Niels (1985): *Øjeblikket*, København: Gyldendal.
- Frank, Niels (1988): *Genfortryllelsen*, København: Gyldendal.
- Frank, Niels (1993): *Yucatán*, København: Gyldendal.
- Frank, Niels (1996): *Tabernakel*, København: Gyldendal.
- Frank, Niels m.fl. (red.): *Amerikansk katalog* (2001), København: Forfattereskolen/Gyldendal.
- Frank, Niels (2007): *Alt andet er løgn*, København: Gyldendal.
- Frank, Niels (2008): *Små guder*, København: Gyldendal.
- Frank, Niels (2013): *Nellies bog*, København: Gyldendal.
- McLuhan, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy*, Toronto: University of Toronto Press.
- Mortensen, Klaus P. m.fl. (red.): *Dansk litteraturs historie*, København: Gyldendal 2006-09.
- Nielsen, Hans-Jørgen (1980): "Til fiktionens forsvar" i *Kritik* 52.
- Ong, Walter J. (2002/1982): *Orality and Literacy*, London: Routledge.
- Ravn, Olga (2014): "Sorry Mallarmé" i *Information* d. 28.2. <http://www.information.dk/489532>
- Stein Larsen, Peter (2009): *Drømme og dialoger*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.

- Stidsen, Marianne (2013): "Ud af skabet" i *Spring* 34.
- Stidsen, Marianne (2011): "In the Making" i Claes-Göran Holmberg og Per Erik Ljung (red.): *IASS 2010*, Lund: Lunds Universitet.
- Stidsen, Marianne (2011): "Som pålægget i en sexsandwich" i *Den Blå Port* 86.

Noter

- 1 Blandt andet i min egen artikel "Ud af skabet", som den følgende gennemgang af faserne i Niels Franks forfatterskab også citerer fra.
- 2 I artiklerne "In the Making" og "Som pålægget i en sexsandwich", som til dels lapper over hinanden, har jeg behandlet denne festival og dens betydning. Også disse artikler kommer jeg til at citere fra i det efterfølgende.
- 3 Han har f.eks. ikke et selvstændigt opslag i *Dansk litteraturs historie* (2006-09) og for øvrigt heller ikke i *1000 danske digte* (2000).
- 4 Se f.eks. McLuhan 1962 og Ong 2002.

DET HVIDE LYS SOM ER POESIEN

Om sprog og billeddannelse hos Signe Gjessing, Lea Marie Løppenthin og Ninette Larsen

SUSANNE KEMP

I sin lille bog *Litteratur* (2014) skriver Dan Ringgaard i det afsluttende kapitel "Ordene uden for bogen": "Kunst i det 21. århundrede handler i stigende grad om at sortere og finde ting i kaos, gøre noget med det, der er, skabe et koncept, indramme tingene på en måde, som gør en del af verden synlig og mulig at forholde sig til." (Ringgaard 2014, 57-58) Men selvom digitaliseringen og globaliseringen har skabt nye betingelser for kunsten, er det også interessant at se, hvordan dansk poesi i disse år synes at demonstrere et lille modstykke til denne udvikling ved at fokusere på det poetiske sprog og relancere poetiske greb, som længe har været kørt ud på et sidespor. Faktisk har det klassiske, billedmættede sprog været noget, man skulle hedde Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup eller Josefine Klougart for at slippe af sted med.

Det store lyrikår 2014 har imidlertid budt på udgivelser, der samlet set understreger, at den store interaktionslyriske bølge, som bl.a. har været karakteriseret ved et opgør med tropen, har nået sit højdepunkt. Et forhold, der understreger dette, er, at billedet er tilbage i ung, dansk poesi – spørgsmålet er, om det er for en kort bemærkning, eller om den billedmættede poesi vejrer morgenluft? De sidste godt 10 år har såvel lyrikken som kritikken af den kredset om et omdiskuteret paradigme i dansk poesi, som blev begrebsdefineret af Peter Stein Larsen i disputatsen *Drømme og dialoger* (2009). Det drejer sig om begrebet *interaktionslyrik* eller den flerstemmige, polyfone lyrik, som helt overordnet bliver formuleret som et opgør med centrallyrikken og dennes monologbaserede form. Markante lyrikere som Pia Juul, Ursula Andkjær Olsen, Mette Moestrup, Lone Hørslev og Lars Skinnebach har sat flerstemmigheden og den diskursive og verdensvendte poesi på dagsordenen, og 00'erne var på mange måder et årti, der gjorde op med pænheden i dansk lyrik. I næste bølge i 2000'erne markerede bl.a. Olga Ravn, Asta Olivia Nordenhof, Julie Sten-Knudsen, og Christina Hagen sig alle tydeligt inspirerede af, hvad Louise Mønster i

Passage 69 med henvisning til Juul, Olsen og Moestrup har kaldt “mødre og formødre” (Mønster 2013), mens forfattere som Bjørn Rasmussen og Amalie Smith med deres prosalyriske bøger også bidrog til det samlede billede af, at det nu på den ene side var krop, køn, begær og feminisme, der var på dagsordenen, mens den konceptuelle poesi, som oftest udgivet på de såkaldte mikroforlag, udgjorde en anden markant tendens i 2000’erne. En digter som Theis Ørntoft satte klimadebatten på programmet, mens alting rent kommercielt eksploderede med Yahya Hassans kulturelt og politisk sprængfarlige debut i 2013.

Der er således også i 2000’erne blevet talt en del om begrebet *generation* på bl.a. Lars Bukdahls blog, blogdahl.blogspot.dk, og der er sagt og kan siges en masse om dansk poesi som yngst. En dominerende tendens har som nævnt overordnet været et opgør med det centrallyriske paradigme, og hvad dertil traditionelt har hørt af billedsprog og andre klassiske greb. Det lader til, at den litterære konjunkturcyklus alligevel er ved at være nået til et sted, hvor den slags er begyndt at dukke spædt op igen, og det viser sig i en poesi, som ikke umiddelbart er specielt interaktionslyrisk. Det er interessant set i lyset af, at vi skal tilbage til 1980’erne, for at finde tekster, hvor den slags for alvor var dagsordensættende. Ansatserne findes f.eks. i en række poetiske udgivelser fra 2014, hvis forfattere alle har været debutanter og shortlistet til debutantprisen Munch-Christensens Kulturlegat. I denne artikel vil fokus ligge først og fremmest på Signe Gjessing (f. 1992) med perspektiver til Lea Marie Løppenthin (f. 1987) og Ninette Larsen (f. 1994).

Anmeldere og andre kritikere har haft travlt med at indskrive disse tre debutanter i poetiske slægtskaber. Således er Signe Gjessing blevet opskrevet til at have potentiale for at være Jens August Schades litterære lillesøster (Nexø 2014), mens Ninette Larsen hævdes at lede tankerne hen på Michael Strunge eller Josefine Klougart, og Lea Marie Løppenthin selv har udtalt, at hun føler sig beslægtet med Morti Vizki. I det følgende vil jeg opholde mig ved disse tre debuterende digtere og deres bøger og vise, hvordan der muligvis er tale om et lille jordskred i ung dansk poesi – et jordskred, som bl.a. støver traditionen en smule af. Det følgende har ikke til hensigt at diskutere, hvorvidt disse debuterende digtere er interaktionslyrikere eller centrallyrikere. I stedet vil jeg henlede opmærksomheden på nogle nye tendenser, som på mange måder er en genoplivning af et æstetisk projekt i lyrikken, som længe har været synonymt med ‘gammeldags’

og outdatet, nemlig en forestilling om sproget som et mål i sig selv, dvs. om poesien som mål i sig selv. Heri ligger vel at mærke et indirekte opgør med sproget som et sofistikeret og privilegeret redskab til at undersøge og diskutere omverdenen med. Hos disse tre unge lyrikere er der fokus på sprog, på den taktile erfaring, på udvidelsen af rummet omkring os og ikke mindst på er det litterære billede, dvs. tropen, der pludselig synes at være dukket frem af glemslen. De litterære billeder figurerer umiskendeligt i disse digte, men de har så at sige fået en make-over.

Signe Gjessing: *Ud i det u-løse* (2014)

Signe Gjessing modtager sammen med Yahya Hassan (f. 1995) debutantprisen Munch-Christensens Kulturlegat d. 26. september, 2014. Anmeldelserne af hendes debut *Ud i det u-løse* har hæftet sig meget ved digtsamlingens kredsen om kosmos, krop, natur, form og ikke mindst sprog. At bogen ikke umiddelbart forholder sig til de tendenser, der ellers dominerer samtidslitteraturen er ikke svært at konstatere – den skriver sig ikke ind i en samfundsmæssig diskurs, og den er ikke selvfremstillende. Men hvad er det så egentlig, der foregår hos dén af de to debutantprisvindere, der *ikke* er blevet millionær og næved verdensberømt? Indledende vil jeg mene, at Signe Gjessings digtsamling er et decideret poetisk projekt. Men er alle lyriske udgivelser ikke som udgangspunkt poetiske projekter? Naturligvis er de det, men forskellen er, at Gjessing med *Ud i det u-løse* helt åbenlyst signalerer en poetologisk, dybt reflekteret omgang med sproget, som længe har været holdt i skak af viljen til at bruge poesien i en verdensvendt samtale. Gjessing er på én gang meget tydelig i sin traditionsbevidsthed og demonstrerer et stilistisk stærkt og fremfor alt *nyt* poetisk sprog.

Når man læser *Ud i det u-løse*, bringes man som noget af det første til at tænke over, hvad *det u-løse* mon egentlig er? Det er oplagt (og helt rimeligt) at forstå “det u-løse” som det kosmisk opløste. Titlens “ud” åbner helt bogstaveligt rummet mod himlen, solen og stjernerne, som optræder overalt i bogen. Allerede på side 10 står der, at “Hersides danser med hinsides” (Gjessing 2014, 10). Desuden synes der at være to overordnede hovedspor i *Ud i det u-løse*. Det ene er digtsamlingens kredsen om poesien og sproget som sådan, hvilket udtrykkes eksplicit, når Gjessing skriver, at “Du spiser digte og bliver / digtfarvet” (25), at “Vores sprog er en savelyd / i dig” (30), og at “Skriften skratter” (40). Det andet spor er dén udvidelse

af rummet, der ligger såvel i brugen af ord som “solen” og “stjernerne” som i opskrivningen af alt det taktile og umiddelbart nært sanselige, der søges hævet over det banale og almindelige og ud (eller måske ligefrem op?) i det u-løse. Dette ses f.eks., når Gjessing taler om, at “jeg kaster handskerummet ud i himmelrummet” (15) eller om “pigmenter så tynde som til en burka / i fosfor” (32).

Hersides og hinsides må foruden ordenes bogstavelige betydning, som også ligger i forholdet mellem det jordiske (hersides) og universet (hinsides), læses som et modsætningsforhold i sproget, som Signe Gjessing opfatter det som sit poetiske projekt at formulere og fremhæve. Dette ses i øvrigt i bogens massive brug af litterære billeder.

Ud i det u-løse er tæt spækket med troper, dvs. forskellige former for litterære billeder af forskellig type, hvoraf sammenligningen er den hyppigst forekommende. Dette er atypisk, eftersom netop sammenligningen kan ses som den enkleste af de litterære troper. Som nævnt bevæger *Ud i det u-løse* sig i flere spor, og billedplanet er naturligvis ingen undtagelse. Sammenligningen ligger som trope tæt på metaforen, idet der i begge tilfælde gøres brug af et lighedsprincip mellem billedets to niveauer. Sammenligningen består af første og andet sammenligningsled samt sammenligningspunktet, som ofte udelades. Sammenligningen kan forstås som den “simple” metafor, der har til formål at konkretisere det abstrakte, og den har derfor sædvanligvis en forenklende funktion og kendes let på konjunktionen “som” eller “ligesom” – et eksempel på en alvorligt slidt sammenligning er “min elskede er som en rose”, som er nem at forstå som den ene yndigheds lighed med den anden.

Signe Gjessing gør som nævnt ekstraordinært flittigt brug af sammenligningen, men på utraditionel vis i og med, at hun benytter sig af led, der ikke kan sammenlignes på et betydningsbaseret grundlag. Der er i *Ud i det u-løse* sammenligninger, som har den reelt billedskabende effekt, hvor konkretiseringen er succesfuld på den måde, at billeddannelsen kan følge med i læsningen, som f.eks. i “dug stables som madrasser under solen” (36) – det ser den billedvante læser umiddelbart for sig. Bogen vrimer dog også med sammenligninger, der lige nøjagtig *ikke* konkretiserer, men snarere gør det modsatte, nemlig *komplicerer*: “Mørklægningsgardiner falder som postevand” (11), “Det er som at blive remset op / af havet, når det skyller ind” (13), “Du rækker mig hånden / prøvende / som vandafvi-

sende lys" (14), "Vi bakker ud som en / understregningstusch" (23), "Jeg skodder afstandene til alt som en cigaretstump" (42), "vi fletter hinandens skeletter som kranse af tusindfryd" og "Vandet fordamper som om det er i livsfare; / hamrer mod luften som en, der vil indenfor" (47). Der forekommer så mange stilistiske sammenligninger i bogen, at de fremstår som en regelmæssighed – de er langt fra ens, men de er ens i opbygningen og i princippet om to led, der ikke semantisk skaber dét, vi normalt forstår ved en sammenligning. Afstande kan selv med meget god vilje ikke "skoddes", ligesom havet ikke kan "remse op" (selvom det selvfølgelig er klart, at det henviser til den gentagelse, der ligger i bølgen, der skyller ind), og de to planer i billedet opfører sig, ja, *som* ens magneter, der frastøder hinanden.

Den stilistiske sammenligning har altså i *Ud i det u-løse* en *anden* funktion, i og med at den flytter fokus væk fra den forståelse, som normalt er det litterære billedes funktion, og retter det mod sprogets potentiale for at være poesi – ikke betydning, men poesi. Der er en meget tydelig vilje i denne bevidste betydningsdestruktion, og den har til hensigt at trække sprogets normalsproglige og betydningsfokuserede funktion ud af teksten for i stedet at lade teksten fungere selv uden skelen til funktionel sammenhæng. Dette er Signe Gjessing absolut ikke den første i litteraturhistorien, der har gjort, men hun har fundet sin helt egen måde at gøre det på, og i *Ud i det u-løse* har hun taget sammenligningen i brug som centralt greb for denne manøvre.

Den klassiske sammenligning er som sagt baseret på det forenklende billede, der så at sige beskriver realplanet. Signe Gjessings brug af sammenligningen, er dybest set komplicerende, fordi forbindelsen mellem første og andet led på betydningsniveau er fraværende. Hun fratager altså billedet den funktion, man normalt forbinder med det, nemlig betydningstilskrivningen. Det litterære billedes niveauer er som udgangspunkt normalt kompatible, men ikke hos Gjessing. Hun demonstrerer med sin særegne brug af sammenligninger en nivellering af realplan og billedplan, som fjerner hierarkiseringen mellem første og andet led, hvor andet led i den enkle sammenligning tjener første led.

Det er altså dette spring i bevidstheden, der gør *Ud i det u-løse* svær, men også værd at læse. Med det betydningstømte spring fra det ene til det andet led ligner Gjessings lyriske sprog på den måde, det fungerer som litterært billede eller trope, Simon Grottrian, der ofte opererer med samme

uoversættelige og derfor sammenbrudte billedsprog uden semantisk orden. Stefan Kjerkegaard skriver om Grotrians digte at, “de er gådefulde, fordi de orienterer sig mod en bestemt tradition. Omvendt forsvinder en del af gåderne i det øjeblik, at de belyses af denne tradition” (Kjerkegaard 2007, 100-101). Videre skriver Kjerkegaard om Grotrians måde at skabe billeder på:

Billedteknikken [...] minder om fotografiets flerdobbelte eksponering, hvor to eller flere billeder fastholdes i ét billede. Den tyske litterat Hugo Friedrich kalder den teknik for Einblendung (1967, s. 86). Einblendung tvinger billedet ud på kanten af et sammenbrud [...]. Man kunne mere simpelt tale om et ordspil med billeder, hvor lighederne på et billedniveau får flere billeder til at falde sammen i ét (Kjerkegaard 2007, 111).

Med dette in mente kan man også høre Grotrian, her “Hver sin kimære” fra *Livsfelder* (1993) i Gjessings lyrik, specielt i måden der dannes billeder på:

Som den blinde rører alt
og som den døve intet hører
vil du ikke sanse klokkerne
der sprænger alle kirkerne,
men strejfe mine øjeåbler
når jeg bøjer ryggen
for at kravle ind i efteråret,
dig mellem benene (Grotrian 1993)

Kjerkegaard har fokus på ordspillet hos Grotrian, men det er tydeligt, at det semantiske sammenbrud og dermed manglen på forståelighed er fælles for Grotrian og Gjessing. Hos Gjessing er sætningerne grammatisk fungerende, men bryder sammen under det semantiske fravær.

Også en lyriker som Pia Juul arbejder med disse sammenbrudte sætninger: “Du ligger ned / du ligger alene / huset er dit / døren er lukket / Udsigten hedder havet” (Juul 1989, 27). “Udsigten hedder havet” er ligeledes en grammatisk velfungerende sætning, som næsten fungerer semantisk. Der er ikke tale om nonsenspoesi, men om at “Udsigten” og “havet” er to forskellige ting, selvom de i en bestemt sætningskonstruktion er to ord for

det samme. Juul fortæller altså gennem sit poetiske sprog, at sproget ikke er til at stole på, for sætningen er så mærkelig, at vores normalsproglige antenner får os til at tøve. Vores idiomatiske og automatiserede sprogbrug indruller os det meste af tiden i en omgang med sproget, hvor vi ikke er kritiske, men denne form for poesi tvinger den læsendes association til at være lige nøjagtig kritisk opmærksom på sproget. Det er samme poetiske strategi, Gjessing benytter i det, jeg omtaler som springet i billedet.

Der er også et niveau af en umiddelbar tilgængelighed i *Ud i det u-løse*, og den ligger bl.a. i brugen af metaforer. Når Gjessing arbejder med metaforer, er der en anden og anderledes lethed at spore i hendes poetiske sprog, end hun viser i sammenligningen. Hun taler næsten banalt om "Hinkesten: der falder fra forårets hjerte" (35), om at "himlen hældes på rummets lædersæk" (10), og at "Jeg er skrællen, der bliver tilbage" (34). Disse metaforer er forståelige og tilgængelige for den meningssøgende læsning og tjener måske især det formål at opretholde en vis grad af forståelse i *Ud i det u-løse*, der, som titlen antyder, også opererer med en vilje til at kommunikere og ikke kun vise det spring fra led til led, som bogen overalt er bygget op af og hviler på – hvor sætninger hænger grammatisk sammen, men bryder sammen semantisk. Sammenbruddet ligger som sagt især i udfordringen af det litterære billede, som traditionelt er bygget op om sammenhæng.

Du drømmer ikke om det, ilten, jeg indånder knæler, diskret
ilt vender forkert

det gør os stumme
som en himmel, der ligger og kigger op i skyerne

medsammensvorne med perlemor må de være, mærkedagene,
der sidder som fiskeskel og ligner
dis til tiden,
for de buer på samme måde væk fra os
og jeg giver mig selv til at skalle som en mur,
selvom muren uddøde for mange dage siden

lag-på-lag flagrer
som tætsiddende, dybe spadestik

en køkkenhave, der vågner i færd med at læsse alle
frøene ud i intet
fordi den i drømmen var en trillebør, er for udmattet
til at spørge stjernerne, om ikke de vil være med i en metafor –

jeg vil gerne, hvis der ikke er andre – min fingerede henkastethed
bobler over og jeg er
allerede en
blæne på alverdens tungemål (16)

Denne tekst er et fint eksempel på gangen i *Ud i det u-løse*. Teksten er uden centrum og centralt omdrejningspunkt. "Mærkedagene" er så at sige umotiverede og på den måde symptomatiske i teksten, idet det om disse blot anføres, at de "ligner dis til tiden". De nævnes ikke igen, og har således ikke nogen direkte funktion i teksten ud over, at de er "medsammensvorne". Lige så umotiveret er køkkenhaven, der er for udmattet til at henvende sig til stjernerne. Stjernerne optræder derimod mange gange i bogen, og det gør de vel at mærke ikke som metaforer eller del af et litterært billede, men derimod som en konkret, sanselig del af det rum, Gjessing arbejder i – som hun skriver: "himlen er en niche" (31). Ifølge teksten vil hun gerne selv være med i en metafor, og teksten kommer altså til at betyde på en metaforisk vis alligevel. Gjessing arbejder i *Ud i det u-løse* meget direkte med at få himmelrum, sol og stjerner trukket ned i en taktil virkelighed fra den traditionelle brug af dem som slidte metaforer, som i stedet bliver udfordret af en sproglig opløsning, dvs. af uforståelighed.

Bogen er uden decideret tematisk omdrejningspunkt. Det nærmeste, man kommer en semantisk sammenhæng, er bestræbelsen på at samle universet i sproget. *Ud i det u-løse* er så at sige uden gennemskuelig og oplagt komposition. Man kunne tilskrive det debutantens manglende rutine med at opbygge et helt værk og antyde et håb om en større sproglig forløsning, såfremt en højere grad af modenhed sætter ind i Gjessings poetiske stil. Men jeg ser ingen grund til at nære dette ønske, for også kompositions-mæssigt er det løsrevne udtryk for en meget bevidst vilje i Gjessings tekst. Man kunne ligeledes hævde, at det store fokus på kosmos og det samlede verdensrum burde fordre den strenge orden, som hun med slet skjulte henvisninger til Inger Christensen viser, at hun er bevidst om og inspireret

af. Dette slægtskab ses f.eks. i brugen af ord som "lyset" (Christensen: *Lys*, 1962), som går igen overalt i bogen, og massive hilsner til *Sommerfugledalen* (1991) som f.eks. i udtrykkene "flimrer" (19), "spise digte" (25) og "sommerfuglevingerne" (32). Sågar korresponderer "sætte folderne på dine øjenlåg" (5) med Christensens Brorson-inspirerede formulering "går jeg fra blad til blad tilbage / og sætter dem på barndomslandets nælde" (Christensen 1991, II).

Det er således ikke mangel på sans for orden, der hersker i Gjessings tekst, men i højere grad en vilje til at lade formens sammenbrud følge det betydningssammenbrud, der hersker overalt i bogen. På den måde taler det u-løse, dvs. indsigt i den universelle ordens uorden, hele vejen gennem *Ud i det u-løse*.

Lea Marie Løppenthin: *nervernes adresse* (2014)

I forhold til Gjessings *Ud i det u-løse* finder man et helt anderledes virkelighedsforankret rum hos Lea Marie Løppenthin i *nervernes adresse*. Dette gør bogen noget nemmere at beskrive end Gjessings, fordi den rent faktisk består af betydningsforankret tekst, der udtrykker sig *om* verden *igennem* en krop. Der er ikke den samme massive billedbrug i *nervernes adresse*, som der er i *Ud i det u-løse*, men der er en sansning gennem sprog, der ligner Gjessings, og som er oplagt at forfølge. Digtsamlingen med den tvetydige titel, *nervernes adresse*, er blandt mange ting en digtsamling om at finde vej ("Jeg er omsust af ruter", 43, 48), om at være del af en større formation ("en nat var vi en gruppe der tog ud på fælleden", 20, "Andreas og Nikolaj og mig /jeg", 45, 47, "alle i min lillebrors kollektiv har inviteret deres familier til fest", 55) og om at beskrive verden poetisk ved at vende tilbage til en række klassiske poetiske greb og forny dem. Dette handler i bund og grund om at afgrænse sig i forhold til verden, hvilket i tilfældet Løppenthin sker gennem sproget.

Det er det sidste, jeg vil opholde mig ved – ikke fordi det er det væsentligste ved bogen, men fordi det er dét, der falder inden for denne artikels interesse. Løppenthins placering i artiklen begrundes altså med det poetiske sprog som en adgang til verden og som en nedbrydning af skellet mellem verden og erfaringen af den, som, hævder jeg, sker bl.a. i etableringen af billedet. Med en hilsen til Inger Christensen skriver Løppenthin midt i *nervernes adresse*:

Det er *Evighedsmaskinen*, i *Evighedsmaskinen* står der blandt andet
Særdeles virkningsfuldt at sidde her! Og
Livssamfundet kunne rende og hoppe med deres frelser
Jeg læser den meget lykkeligt
Jeg slider formentlig på sætningerne med mine hurtige kontakt-
linser (Løppenthin 2014, 34)

Tidligere i bogen møder man formuleringen, at “min vejtrækning slider på vejret” (19), og at “jeg går rundt og bider i månederne” (18). Det, at slide på sætningerne med sine kontaktlinser, betyder flere ting. Dels betyder det helt åbenlyst at læse, hvilket jo også ses i den konkrete inddragelse af “*Evighedsmaskinen*”. Men som billede bliver det skubbet til kanten af sammenbrud på samme måde som sætningerne hos Signe Gjessing. Sproget knækker efter “Jeg læser den meget lykkeligt” og deler sig i sidste linje af citatet i to spor. Citatets sidste linje er løsrevet fra første del, fordi det hæver sig i et poetisk billede. På den ene side er sproget stadig forankret i normalsprogsfunktionen og har en normalsproglig betydning om at læse intensivt i “*Evighedsmaskinen*”. Det andet niveau er det, dekonstruktivisten Paul de Man ville kalde sætningens retoriske niveau, som han arbejder med i essayet “Semiology and Rhetoric” (1979). Det retoriske greb fra Løppenthins side ligger i den sproglige kobling af verbet “slider” med “sætningerne” og de “hurtige kontaktlinser”. Lyrikkens retoriske niveau rejser sig i læsningen, når man *også* læser teksten bogstaveligt, dvs. laver en slags dobbeltlæsning, hvor den billedfokuserede læsning modstilles den bogstavelige forståelse af ordene.

Ved denne dobbelte læsestrategi er det decideret svært at afgøre, hvad teksten egentlig betyder – hvilket præcis er pointen. Når det er uafgørligt, om digtet betyder det ene eller det andet, har teksten altså revet sig løs fra den automatiserede forståelse. Det involverer også en negering af den automatiserede måde at læse billeder på, som f.eks. at dét at slide på en tekst med linser betyder at læse meget. Man kan naturligvis helt konkret ikke slide på en tekst med kontaktlinser, fordi linsen aldrig vil få fysisk kontakt med tekstsiden. Den retoriske og konkrete læsning åbner derfor for en ny og *anden* forståelse af sproget og dermed den verden, som sproget fremsætter i digtet, som *ikke* er tilgængelig gennem normalsproget – dvs. den konkrete erfaring af at læse Inger Christensens *Evighedsmaskinen*.

En anden måde at arbejde retorisk med billedet på kan findes i dagbladsanmeldelsernes måske mest citerede tekstuddrag fra *nervernes adresse*: “jeg trækker sprog ind i stemmen som huden trækker en creme / der arbejder sprog i stemmens naturlige fugt” (17). Første del af citatet fungerer som en elementær sammenligning, mens sproget skifter status efter linjeskiftet. Sprog, der arbejder i stemmens fugt, er som billede en tilgængelig metafor om sprogets naturlige udspring i den menneskelige stemme og om sprogets og stemmens indbyrdes afhængighed. Læses citatet bogstaveligt, opstår der imidlertid et skel med linjebruddet, som modstiller “jeg trækker sprog” med passiven “der arbejder sprog”. Billedet i citatet efter linjebruddet er dermed en poetisk konkretisering af sprogets selvstændige ageren i poesien, eller dét, de Man ville kalde sprogets retoriske funktion. Jegets kontrol over sproget i første del af citatet kan både ses som en passificerende handling i forhold til sproget og som potentialiserende; det at trække sprog ind i stemmen får det poetiske sprog til at blomstre. Men denne læsning kræver, at man læser på de to niveauer, som linjebruddet opfordrer til.

Der er altså hos Løppenthin en omgang med de sproglige billeder, som ligner Gjessings i påpegningen af forskellen på det konventionelle sprog og billedsproget og i brugen af det klassiske billedsprog, men dog på en anden måde:

jeg fremstiller en vrede på mit værelse
jeg er hvid og gammel, jeg er vred som en datter
vred som noget, der er vokset ud af noget andet
her sætter alle mulige informationer sig fast
ligesom tæger i kroppens hjørner
armhulerne knæhaserne skridtet
det sympatiske ved tæger er, at de ikke genkender privatsfæren
som grænse
de ved at kroppen er et landskab
det er det jeg hele tiden glemmer
mine ben indeholder deres tidligere længder
men rynkerne på en globus betyder bjerge

jeg finder ud af, at det er muligt at læne sig op ad en hæk
min ryg er for bred til, at jeg synker igennem

i popcornlugten uden for Palads kom en far og en søn gående
de var helt indhyllet i deres relation
jeg klassificerede dem ud fra aldersforskel og fælles ansigtstræk
hjernen strammer sig ind i sin risiko
jeg går rundt og bider i månederne (Løppenthin, 2014, 18)

Her står sammenligningerne i vid udstrækning i kø, men de har ikke helt den samme sammenbrudskaraktter som Gjessings sammenligninger, og forskellen ligger for en stor del i virkelighedsforankringen, dvs. i reference-niveauet. Hos Løppenthin er billederne forståelige. Selv "vred som noget, der er vokset ud af noget andet" er et billede, tanken kan følge, mens metaforen "kroppen er et landskab" tenderer mod at være slidt på samme måde som "natten er varm og mørk som en biograf" (19). Løppenthins bog favner meget bredt ved på én gang at være et jeks afgrænsning af sin egen placering i verden i forhold til både tid og andre mennesker, og samtidig være spredt og brede sig på så mange tematisk repræsenterede felter, at det er svært at finde et centrum for bogen, som ikke vedrører jegets forholden sig i alle ordets betydninger. *nervernes adresse* består af syv afsnit, "prolog, vinter", "digt om territorier", "mejer", "køernes hvide ansigter", "ruter A+B", "nervernes adresse" og "swallow swallow". Det er en rejse gennem årstider og dermed tid ("jeg har været 25 gange rundt om solen" (42)), og bogen består for en stor del af beretninger fra levet liv: "om natten holdt vi fest i huset / vi dansede til musik på YouTube og Spotify / Beatles og Vu-Tang Clan / da solen stod op, gik vi ud i morgenlyset" (36). Her er sproget forankret, både i festen i huset og i referencer til kommercielle faktorer uden for teksten. Løppenthin forankrer i højere grad end Gjessing sin tekst i en genkendelig 2014-virkelighed, og det understreges da også af bogens centrale omdrejningspunkt, som er jegets placering og afgrænsning i sin omverden. Billeddannelsen er kun en del af Løppenthins poetiske strategi, og der er ingen tvivl om, at den ikke bærer bogen alene. Men realitetsforankringen følges i *nervernes adresse* med billeddannelsen på en måde, så såvel det konventionelle sprog som det retorisk agerende fremhæves og understreges.

Ninette Larsen: *Hybrid* (2014)

Ninette Larsens debut er betitlet *Hybrid*, og i den forbindelse kunne man tage en længere genrediskussion om, hvorvidt der overhovedet er tale om en digtsamling, for det er der naturligvis ikke i klassisk forstand. Bogen har da heller ingen genrebetegnelse. Der er derimod en prosalyrisk stil, som Larsen deler med andre unge digtere som Josefine Klougart, Bjørn Rasmussen og Amalie Smith. Når der nu ikke er en hjælpende paratekst til at fortælle, hvilken genre vi har med at gøre, kan man i stedet forholde sig til bogens dedikation, "DEDICAT FRUMUSETII (*tilegnet skønheden*)". Når man har læst *Hybrid*, er man ikke i tvivl: den skønhed, Larsen adresserer, er ikke den sanselige skønhed, der findes omkring os i verden, men derimod den æstetiske skønhed, sproget skaber – poesien.

I Ninette Larsens poetiske prosa finder man en stærk billedannelse, som på mange måder minder om Signe Gjessings og Lea Marie Løppenthins, når der f.eks. står "Jeg har plukket en hørblostm, tiden knirker under møblerne. Brændende jag i tindingen. Du sover dig kropsløs. Jeg ser til, jeg ser det nye blå i dine kinder, som hørblostm, din stilhed er altomfattende" (Larsen 2014, 18). Et karakteristisk træk ved Larsens poetiske prosa er springene, som kan sammenlignes med de spring, jeg påpegede hos Signe Gjessing. I citatet betragter et jeg et sovende du, og der etableres således et rum i teksten, der består af forholdet mellem jeget og duet. Men teksten etablerer også et andet niveau, nemlig det billede, der ligger i sætningen "tiden knirker under møblerne", der virker løsrevet i teksten og derfor bliver meget markant. Der sker altså en næsten umærkelig glidning i Larsens sprog fra det konventionelle, refererende sprog til billedsproget i tiden, der knirker.

Larsens *Hybrid* er en 61 sider lang prosatekst uden anden organiseret form, end at den er inddelt i tre kapitler (I, II, III). Den har ikke en narrativ struktur. I stedet er det sproget, man lægger mærke til. Der optræder en masse personer i *Hybrid*, som bl.a. duet, søsteren, Bob, doktoren, Christian VII, Jim, Far, præsten og Mirelle, og det sender bogen i en retning af en opretholdt fortælling, fordi det skaber en konkret referenceramme, der står i modsætning til den *skønhed*, teksten ellers arbejder med i sit stilistisk markante billedsprog. Man opdager dog hurtigt, at det forholder sig anderledes. Det, der holder *Hybrid* sammen, er som hos Gjessing og Løppenthin, præcis sproget, og det ligger da også i titlen, der i langt

højere grad peger på sammensathed i *Hybrid* end på selve det tematiske indhold. Der er masser af "almindelige" troper hos Larsen. "Gardinerne flænger" (18), "Hospitalet er en hvid skorpion" (19) og "Døtrene er messingstatuer" (23) er enkle billeder, men det vrimler også med de mere sammensatte som f.eks.: "Jeg opstår i mit eget hoved, som gledet op fra en lavvandet sø" (29). Sproget kan dog som hos Løppenthin også læses retorisk i: "Øjnene vil have ro, vil have dampende klæder, hvid bomuld" (31) – her taler teksten på flere niveauer, som jeg også har søgt at vise i de øvrige værker. Uden at gå langt ind i en samlet læsning af *Hybrid*, synes det dog vigtigt også at nævne Ninette Larsens stærke billedsprog og brug af klassiske greb til at skabe sin egen stil, som er endog meget markant.

Afslutning

Denne artikel har ikke haft til hensigt at argumentere for, at Gjessing, Løppenthin og Larsen er de fremmeste billedskabende digtere i den yngste danske lyrik. Derimod har ønsket været at eksplicitere, at de interaktionslyriske træk, der har været dominerende i 2000'erne, midt i 2010'erne muligvis ikke er så entydige, som de var tættere på årtusindeskiftet. Digternes unge alder til trods, må der siges at være en manifestation af digtet og digtsamlinger, som ikke bekræfter de transformationer væk fra litteraturens dyrkelse af teksten som medium, som bl.a. Dan Ringgaard stiller i udsigt i *Litteratur*. De tre unge lyrikere Gjessing, Løppenthin og Larsen understreger dette. Der er ikke besluttet tale om en tilbagevenden til den type poesi, der blomstrede i 1980'erne, som Søren Ulrik Thomsen definerede i sin artikel "Farvel til det blå rum" (1990), men alligevel er det interessant, at artiklens overskrift, som er et Gjessing-citat fra *Ud i det u-løse*; "Havet, når det om lidt vender om, drypper / af fugle. Skælvende. Fuldt synlig midt i det / hvide lys som er poesien" (41), faktisk kan ses som en korrespondance med Bo Green Jensens poetiktekst "Så vi ikke visner ihjel" fra 1985, hvori han skriver:

De tidløse øjeblikke er indsigt og forklarelse, af oceanisk eksistens i den enkeltes liv – og søger i skrift at fiksere dem. Digteren er prismet som kan samle, holde og dele lyset. Hans hus er et krystaltårn, som rækker ud i tiden og op i evigheden. Det står ikke ved verdens kant, men i dets hjerte (Jensen 1985, 28)

Debutanterne fra 2014 demonstrerer en form for performativ billeddannelse i deres poesi, som er perspektivrig for en kommende lyrikgeneration, men som altså også forbinder sig med traditionen.

Litteratur

- Bukdahl, Lars (2011): "Generationer er godartede poltergeister" på bloggen Blogdahl: <http://bukdahl.blogspot.dk/2011/11/generationer-er-godartede-poltergeister.html>.
- Christensen, Inger (1962): *Lys*. København: Gyldendal.
- Christensen, Inger (1991): *Sommerfugledalen. Et requiem*. København: Brøndum.
- Gjessing, Signe (2014): *Ud i det u-løse*. København: Gyldendal.
- Grottrian, Simon (1993): *Livsfølger*. Valby: Borgen.
- Jensen, Bo Green (1985): *Så vi ikke visner ihjel*. København: Edition After Hand.
- Juul, Pia (1998): *Forgjort*. København: Nansensgade Antikvariat.
- Kjerkegaard, Stefan (2007): *Ildspor. Ordspillet og dets funktion i Per Højholts, Simon Grottrians og Peter Laugesens digtning*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Ninette, Larsen (2014): *Hybrid*. København: Gladiator.
- Larsen, Peter Stein (2009): *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Løppenthin, Lea Marie (2014): *nervernes adresse*. København: Gladiator.
- de Man, Paul (1979) *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven and London: Yale University Press.
- Mønster, Louise (2013): "Et forbund af celler. Om krop, køn og identitet i ung dansk poesi", i *Passage* 69.
- Nexø, Tue Andersen (2014): "Kosmos af led", i *Information* d.14.02.14 <http://www.information.dk/488005>.
- Ringgaard, Dan (2014): *Litteratur*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Thomsen, Søren Ulrik (1990): "Farvel til det blå rum", i *Kritik* 91-92.

“UDSAT PÅ HJERTETS BJERGE” Spot på modtagelsen i Pablo Llambías’ sonetsuite *Monte Lema, Hundstein og Sex Rouge*

RIKKE ANDERSEN Kraglund

I Pablo Llambías’ *Monte Lema, Hundstein og Sex Rouge* (2011-13) er modtagelsen af værkerne tematiseret flere steder. Dette metalitterære træk vakte kritik særligt ved udgivelsen af *Hundstein*, og blandt de mest citerede anmeldelser er Erik Skyum-Nielsens diskussion af sin egen dom:

Vanskeligheden ved som anmelder at ville ytre sig kritisk eller blot en smule forbeholdent om Pablo Llambías’ to ‘sonet’ bøger *Monte Lema* og *Hundstein* ligger i, at digteren egentlig kun lever én to kvadratcentimeter at manøvrere på. Grænsesøgende, eksperimenterende og dermed vel i grunden muntert legende, men også med showmandens kolde beregning skaber han et cirkus, hvor anmelderen, med mindre han eller hun naivt applauderer, egentlig kun kan agere klovn (Skyum-Nielsen 2013).

Denne artikel handler om, hvordan kritikken af sonetterne er indskrevet i værkerne selv. Hvad gør de metapoetiske overvejelser ved læserens og kritikerens rolle? Hvad er det for forestillinger om kunst og lyrik, der udfordres i denne kritik? Hvordan henvender værket sig til en læser, og hvordan spiller det metapoetiske sammen med værkets spor om angst og udsathed?

En begyndelse

Det første, der kommer læseren i møde, er værkernes pragtindbindinger. Værkerne er sat æstetisk i scene. Bogformatet og forsideillustrationerne er med til at skabe forventninger om, at det er skønlitteratur. Kender man forfatternavnet, vil ens forestillinger også vende sig mod kunstverdenen og litteraturen, selv om det er en forfatter, der netop er kendt for at sætte spørgsmålstegn ved en ureflekteret brug af kunst til at signalere god smag. Llambías’ værk *Rådhus* fra 1997 indleder således med en ironisk udstilling af kulturelitens hjem:

Mindre vigtige, men også meget udbredte, er de magasiner, der bør forefindes fornuftigt fordelt rundt omkring i hjemmet. Aldrig ligger de plat fremme, nej, snarere står de diskret arkiveret i de ganske almindelige lystræreoler, der findes overalt i hjemmet, fyldt med bøger; med forjættende titler om den klassiske verden, med pragtindbindinger fra dengang kvalitet endnu fandtes, men sandelig også side om side med farvestrålende og lasede kriminalromaner, som man skam ikke er "for fin" til at læse - hvorved man alligevel får givet udtryk for sin aldrig svigtende sans for tingenes rette hierarkiske sammenhæng. Der står de. De knap så vigtige, men meget udbredte magasiner. Det drejer sig typisk om ældre udgaver af *National Geographic* og *Newsweek*, samt om ældre og nyere udgaver af *Louisiana Revy* (Llambías [1997] 2002, 8).

Bøgernes blanke forsideillustrationer har netop den 'accepterede' smagfulde aura mellem *National Geographic* og *Louisiana Revy*. Når de står i reolen, kan man ane, at de farvemæssigt forjætter som blå, hvid og rød lig en berømt trilogi af Kieslowski. Forsiderne har alle et fotografi af et bjerg, ligesom de bærer titler, der henviser til bjerge – *Monte Lema* mellem Schweiz og Italien, *Hundstein* i Østrig og *Sex Rouge* i Schweiz. Brugen af bjergmotivet vækker mangfoldige kulturelle konnotationer.

Et bjerg er et ubeboeligt sted. Et sted, hvor man er udsat som menneske med mindre oxygen og mindre beskyttelse for solen, og det står ofte som en forhindring. At bestige et bjerg er derfor også blevet knyttet til en forestilling om at overvinde problemer, gøre fremskridt eller opleve en form for mental eller spirituel opvågning. I psykologien er det at bestige et bjerg blevet brugt som symbol på en bevidstgørelsesproces og i litteraturen som en illustration af en klassisk spændingskurve. Bjerget er et stærkt kulturelt symbol, der bl.a. er beskrevet som gudernes hjemsted, hvor himmel og jord kan mødes. Samtidig bruger man udtrykket 'på bjerget' ironisk om "det sted hvor den herskende mening dannes inden for f.eks. politik, kultur eller videnskab" (*Den Danske Ordbog*). Knyttet til motivet af bjerget hører også udtrykket at bjergtage:

bjerg-tage, *v.* [1] [-,ta⁷qə] *vbs.* **-ning**. (< *MO.*; jf. *sv.* *bergtaga*; dannet af bjergtagen i egl. bet. kun som *vbs.*) om overnaturlige væsener: lokke (et menneske), især ved elskov, til sig ind i et bjerg; binde (6.4); fortrylle. Bjærgtagninger opleves sædvanlig kun af Børn og yngre Kvinder. *Sal. III.47. (overf.) om stærk betagelse af en person, en idé olgn.* (Ordbog over det danske Sprog)

At bjergtage relaterer sig således til mytologiske forestillinger om overnaturlige og underjordiske væsner, der lokker børn og kvinder ind i bjerget. Det er blevet brugt til at forklare pludselige elskovsfølelser og sindssyge, og udtrykket handler om at fortrylles, forføres og betages ikke blot af personer, men også af ideer. Indtrykket af bøgernes forside kan sagtens ses i samklang med deres ekspressive indhold om en mands kamp mod svære forhindringer af angst og social fobi, deres tema om kærlighed og forførelse og kampen med 'vedtagne' forestillinger om kunst, litteratur og lyrik. Men det at bjergtage kan også forstås i relation til værkets indirekte spørgsmål til læseren – hvad binder én til værket?

Fotografierne er så visuelt tiltrækkende på forsiden, at man næsten overser bagsiderne, der heller ikke gør meget væsen af sig. Med bagsiden bliver man ekstra opmærksom på bøgernes kvadratiske form. Bagsiderne er – bortset fra bagsidetekstens farvenuance og det hvide stregkodesymbol – holdt monokromt i tre forskellige grå/brune nuancer i en meget minimalistisk æstetik. Bagsideteksterne er også usædvanligt korte:

“Monte Lema er en fortælling i tre spor, som handler om kunst, angst og kærlighed.”, “Hundstein handler om kunst, angst og kærlighed” og “Sex Rouge handler om kunst, angst og kærlighed.” Hvor korte bagsideteksterne end er, anslår de, at bøgerne vil dække de helt store klassiske temaer i litteraturen, men gentagelsen ved bagsideteksterne er overraskende. Man forventer, at lige netop en tredelt serie vil indeholde en form for udvikling, men her bliver det serielle fremhævet. I ældre musikalsk notation var tegnet for en tredelt takt en cirkel, og tretallet er helt grundlæggende det første ciffer i talrækken med begyndelse, midte og slutning.

Trilogiformen i litteraturen har en tradition for kronologi, sammenhæng og syntese. Forsiderne giver også et vist indtryk af udvikling ved den vidt forskellige stemning, lyset eller belysningen i fotografierne skaber. Man bevæger sig fra *Monte Lemas* klare landskab, hvor bjergets opstigning

er markeret med en tydelig adskillelse af lys og skygge, over *Hundsteins* bratte snetinder, hvor terrænet er i tåge og virker ufremkommeligt, til *Sex Rouge*, hvor bjerget har en mindre rolle i det samlede landskab, og hvor man først og fremmest lægger mærke til landskabets rosenrøde farve, hvor billedbehandlingen er tydeliggjort. Forsiderne kan symbolsk læses som en udviklingslinje, en overvindelse af forhindringer mod en rosenrød afslutning, mens bagsiderne skaber en kontrast ved sine monotone gentagelser, der udfordrer troen på forsidernes bevægelse.

Åben for angreb

Der er ingen genrebetegnelse på bøgernes forsider eller titelblade. Bagsideteksten til *Monte Lema* fremhæver værket som en "fortælling i tre spor", hvilket skaber forventning om, at der er tale om prosa. Åbner man bogen signalerer tekstens opstilling i vers, strofer og sonet, at det er digte. Det er dog oftest en fiktion, at læserens første møde med værket skulle være ved den fysiske besiddelse. Ofte er man påvirket af den placering, forlag og anmeldere har givet værket langt tidligere. På Gyldendals hjemmeside er sonetsamlingen placeret under digte. Det samme er samlingen, hvis man f.eks. vil bestille *Monte Lema* over Saxo. Llambías har fravalgt en genreangivelse på forsiden. Det kan være, fordi genreplaceringen er for vigtigt et spørgsmål til blot at fastlægge og konkludere fra begyndelsen. Når værket unddrager sig en indplacering, kan det vække en opmærksomhed hos læsere på netop dette. Hvad gør forestillinger om genre for et møde med værket? Er det overhovedet vigtigt at kende dets genre? Læser vi værket anderledes, hvis vi får fortalt, at det er en selvbiografi i stedet for en roman eller en lyriksuite i stedet for kortprosa? Den manglende indplacering kan også forstås som et forsøg på at sætte læseren fri fra automatiserede, genrebestemte modtagelser. I bøgerne selv anvendes betegnelsen dagbog og 'sonetter':

Jeg forklarede teknikken: Niveau et:
dagbog. Niveau to: fortætning. Niveau
tre: sonettering. Jeg havde, og det sagde
jeg, ingen forklaring på, hvorfor jeg

pressede prosaen ind i sonetten. Det gav, som jeg sagde, haltende, villede sonetter. Jeg sagde: spillet mellem 'høj' og 'lav'. Jeg sagde: dialogen mellem

det ækle, private, uformeligt uforsvarlige og det skønne, personlige, kunstnerisk forsvarlige. Tekstens uvilje mod at formidle kompromiser. Tekstens insisteren på det uafklarede som præmis og ideal. Som formål (ML, 33).

Llambías har valgt at bruge en sonetform med 14 linjer, delt i først to gange fire vers og dernæst seks vers og med ti til elleve stavelser i hver verslinje: "Jeg maler lærredet over / igen og igen i hundredvis af / små selvportrætter, fjorten linjer lange, / hver linje ti til elleve stavelser" (ML, 145). Intet mindre end 1135 sonetter er samlet i de tre bøger. 403 sonetter i *Monte Lema*, 385 i *Hundstein* og 347 i *Sex Rouge*. Sonetterne beskrives i de tre bøger som mekaniske, forudbestemte, ufravigelig former og som et arbejdsredskab, der skaber kontrast til dagbogformens manglende tæthed. Sonetten er en klassisk skønform i litteraturen, men i de tre bøger fremhæves bestandigt sonetternes brud med æstetiske idealer knyttet til digte og skønlitteratur i det hele taget. Bøgerne har lagt op til hug i forhold til deres modtagelse. Denne udstilling og åbenhed for angreb kommer bl.a. tydeligt frem i titlerne, hvoraf et udpluk lyder: "Jeg er ikke inspireret" (ML, 9), "Disse sonetter skramler derudad" (ML, 28), "Jeg har fuldkommen mistet troen på denne dagbog" (ML, 221), "Jeg er nu så monstertræt af disse sonetter" (H, 280) og "Jeg kan faktisk ikke selv holde ud at læse *Hundstein*" (SR, 134).

Denne pegen mod teksternes manglende kvalitet udfordrer læseren til at tage stilling til deres værdi: "Som en ko / på rampen accepterer jeg min forestående / henrettelse" (SR, 260). Udstillingen af bøgernes brud med æstetiske idealer og deres metakommentarer er hos Skyum-Nielsen fortolket som et forsøg på at gøre samlingerne immune over for kritik. En kritik Skyum-Nielsen ikke er ene om, og som Llambías har valgt at kommentere i en sonet:

Det går helt vildt skidt med at skrive til denne
sonetsamling. Jeg ved ikke, hvad der er
galt. Jeg har ikke lyst til at skrive noget, som
om jeg ikke tænker noget overhovedet.

Er jeg påvirket af den dårlige om-
tale, jeg fik forleden under Bogforum.
Har det taget modet fra mig. Har det taget
pippet fra mig, at jeg fik at vide, at

Monte Lema var "iskoldt beregnet".
Der er to andre medier, der har frem-
hævet denne kolde kalkule, som
om jeg skulle have spekuleret værket
frem i forventning om særlige former
for positiv modtagelse og ros (SR, 25).

Hvorfor provokerer det, at Llambías tager forskud på publikums reaktion?
De metapoetiske betragtninger kan være en måde at skubbe læseren ud af
en tryghedszone i forhold til vante læsestrategier. Hvis bøgerne ikke lever
op til en række æstetiske idealer for *skønlitteratur* og særlig lyrik – hvorfor
læser man så videre? Er der værdier i litteraturen, der er blevet overset, eller
som har været ildesete? Er forestillinger om god litteratur blevet automati-
seret i en grad, hvor den enkelte læser er stoppet med at opleve værkerne?
Med hjælp fra jeget i de tre bøger er det ret nemt at sige, hvad teksterne
ikke er. Hvilke kvaliteter de ikke har: "Se, siger denne tekst, / her er det,
at den er så rædselsfuld, / så selvoptaget og så dårlig, som den / er. Her kan
man sætte fingeren på det" (ML, 66). Sonetterne synes særligt at sætte
spørgsmålstegn ved nogle af de konventioner, der har knyttet sig til en
symbolistisk og modernistisk tradition, til centrallyrikken og til 80'ernes
opgør med 70'ernes lyrik. Marianne Stidsen har i antologien *Ankomster –
til 90'erne* fremhævet, at der i 80'erne etableres et større skel mellem lyrik
og prosa for at redde poesien fra 70'ernes knækprosa og realisme:

Det var denne trivialisering af det litterære udtryk, 80'ernes
digtere følte sig kaldet til at gøre op med. Og hvad kunne være

bedre til det formål end en tilbagevenden til digtet med stort D; det litterære udtryk der om noget står i kontrast til det flade hverdagssprog. I denne 'generationskamp' røg prosaen så at sige ud med badevandet. Det var kun poesien der duede (Stidsen 1995, 32).

Hos Llambías er prosaen bragt tilbage i den poetiske form, og han tester Digtet med stort D. Vi er hos Llambías tættere på det, Stidsen i negationens form har kaldt "smalltalk hakket op så det ligner lyrik" (Stidsen 1995, 32). Ideen om digtets autonomi og dets afrundede helhed udsættes for modspil, når sonetterne eksempelvis kan fortsætte efter deres sidste linje og stå som en længere beretning. Særligt tydeligt er dette opgør med gengivelsen af fortløbende noter fra et højskoleophold i *Monte Lema* (ML, 272-276 og ML, 291-292), den fremadskridende madopskrift i *Hundstein* ("T. kommer forbi i aften", "ovnen i ti minutter til de er gyldne", "med lidt salt og peber" (H, 99-101)) og den sammenhængende analyse fra det amerikanske efterretningsvæsen i *Sex Rouge* (SR, 276-277). Andre steder stopper sonetten midt i en sætning som i den ellers fortsatte gengivelse af Ezra Pounds ideer i sonetterne "Behandl tingene direkte", "den kritik opmærksomhed" og "til enten at erkende gælden åbent", der afsluttes "og at han bliver nødt til at (Ezra Pound)" (ML, 56-58). Her er ideen måske at efterprøve læserens opmærksomhed, idet bøgernes størrelse og lettilgængelige sprog lokker læsere til behandle sonetterne overfladisk, men det kan også være skrevet for indledningsvis at give indtryk af en æstetisk sløsethed.

Den romantiske forestilling om det enkelte digts særegenhed kommer også på prøve i samlingen. I Søren Ulrik Thomsens poetik fra 1985 *Mit lys brænder* står der: "Et digt kan ikke skrives 1 gang til, ej heller i en ny form, kun *som* en ny form, hvorved et helt nyt digt er skrevet" (Thomsen 1985, 27). Det samme digt *er* skrevet flere gange hos Llambías, hvilket umiddelbart bryder med forestillinger om sonetternes originalitet, men det gør også læserne mere bevidste om kontekstens betydning. Det drejer sig om sonetter, der gentager sig mellem *Monte Lema* og *Hundstein* som: "Jeg ved ikke, om læseren kan huske det" (ML, 294 og H, 6), "Jeg vejleder på en roman af en elev" (ML, 90 og H, 41), "Jeg drømmer forskellige drømme i den samme bygning" (ML, 140 og H., 307) og "Jeg har drømt udførlige science fiction-drømme" (ML, 141 og H, 313).

Hvis man tror på jegets markante kritik af sonetterne, er det let at læse disse gentagelser som en fejl. Denne tilgang er dog allerede foregrebet i *Monte Lema*: "De, som leder efter tekniske fejl, / leder efter steder, de kan hæfte / deres stolt knejsende usikkerhed ved" (ML, 13). Både titlen "Jeg ved ikke, om læseren kan huske det" og sonetten efter gentagelserne i *Hundstein*: "Jeg trænger sådan til at gennemlæse de sonetter" (H, 314) vidner i høj grad om, at sonetterne er gentaget med vilje. Det kan dels være for at gøre opmærksom på, at samlingerne har denne kontrast i sig mellem en udviklingslinje og en samtidighed, som man også kunne iagttage ved forskellen mellem forsidernes udvikling over for bagsidernes minimalistiske gentagelse. Men det kan også være for at markere et opgør med lyrikkens eksklusivitet og for at anvende en æstetik, der søger at indoptage masseproducerede elementer.

Sonetternes udtryk udfordrer ofte tanken om et særligt poetisk sprog, der står i modsætning til hverdagssproget. Hos Llambías er poesien ikke iscenesat som en port mod en anden verden. Der gives ingen guddommelig indsigt eller et møde med tilværelsens dybere lag. En søgen mod det mystiske bliver i stedet meget konkret oversat til handling hos Llambías, der tager på højskole eller søger mod en anden verden ved computerspil, sex og sprut. Det er ikke umiddelbart lagt vægt på at skabe et ophøjet æstetisk kunstværk med et suggererende, sanseappellerende sprog og elegante sætningskonstruktioner. Enheden mellem form og indhold udstilles flere steder som kliché, og Llambías overholder tydeligvis ikke centrallyrikkens credo om at undgå private referencer. I sonetterne kan man tværtimod læse portrætter af forfatterskolerektor og digter Pablo Llambías. Man kan følge jegets proces, jegets manglende vished og svar. Der er ingen profetisk digter, der først har oversat og transformeret oplevelsen til 'det universelle' eller en kompleks idé: "Her er ikke noget digter-jeg. Her er rent / biografisk jeg smasket ud over / alle siderne" (ML, 69). Sonetternes portrætter samler sig ikke til et, men bliver stående med deres modsigelser.

Centrallyrikkens forestillinger om at skabe distance til en konkret politisk kontekst udfordres også af sonetter som "Revolution i Egypten" (ML, 127), "Katastrofen i Japan er ved at løbe løbsk" (ML, 139), "Jeg identificerer mig med Helle Thorning-Schmidt" (SR, 190), "Det føles næsten overflødigt at nævne den græske krise" (SR, 224), "I dag blev Kyoto-aftalen forlænget med otte år" (SR, 263) og ikke mindst de talrige so-

netter om krisen i SAS. Disse referencer til samtidspolitiske diskussioner og nyhedsbilledet er særlig markant i anden del af *Sex Rouge*, der synes at være skrevet i samspil med dagsaktuelle aviser og med indspil fra blogs og Facebook.

Sonetterne bryder på mange måder med lyrikkens aura af det dunkle, hermetiske og esoteriske. Sproget er ikke specielt rigt og sofistikeret, men snarere enkelt og ensformigt. Også syntaksen er monoton. De fleste sætninger indledes med et grundled efterfulgt af et udsagnsord, og oftest er grundledet "jeg". Alene i titeloverskrifterne er der 592 jeger. Knyttet til lyrikken har været ideen om dens uoversættelighed. Sonetterne er derimod yderst lettilgængelige. Forsvundet er lyrikkens raffinerede klanglige effekter med allitterationer, assonanser og rim og dets fortættede og komplekse billedsprog med metaforer, personifikationer og besjælinger. Der er ingen sprængt syntaks og deformeringer, surrealistiske associationer, ordcollager og nonsensord. Der er ikke arbejdet specielt med de enkelte sonetters grafiske muligheder. Der er ingen komplekse sammenstillinger af "uforenelige" forestillinger og billeder. Ingen underliggørelse eller rablende dialog mellem forskellige stilarter og dialekter. Ingen elegante ordspil og remser eller stærk humor og ironi. Bøgerne har ikke lyrikkens kompakte æstetik, men er uden tvivl blandt de største lyriksuiter i dansk litteratur, hvilket let kan få læsere til at bladre sig gennem den fortsatte fortælling fremfor at stoppe ved hvert enkelt digt.

De metatekstuelle kommentarer til sonetternes manglende skønhed tydeliggør læserforventninger, der også i dag retter sig mod lyrik. Disse læserforventninger er igen en arv fra de stærke traditioner fra modernismen og centrallyrikken, som Peter Stein Larsen har beskrevet i *Drømme og dialeger. To poetiske traditioner omkring 2000* (2009). I Poul Borums *Poetisk modernisme* fra 1966 beskrives modernismetraditionen med henvisning til Margit Abenius' opregning af fire muligheder i forhold til begreberne "klar" og "dunkel" i lyrik: "klar form/klart indhold, klar form/dunkelt indhold, dunkel form/dunkelt indhold, dunkel form/klart indhold" (Borum 1966, 10). Borum skriver, at disse inddelinger grundlæggende er en pædagogisk fiktion, og at "alle fire typer har samme gyldighed." Spørgsmålet er, om der i modernismen alligevel ikke er noget, der har mindre gyldighed end andet i denne opdeling? Borum glider nemlig selv umærkeligt fra Abenius over til Jacques Maritains skel mellem ydre dunkelhed og indre dunkelhed:

Man kunne også med Jacques Maritain, skelne mellem ydre dunkelhed og indre dunkelhed, mellem de “vanskelige” eller “hermetiske” digtere og de “natlige” digtere: de første arbejder med koncentration og kompleksitet eller eventuelt med overflod (St.-John Perse), medens den anden type digtere udforsker, opdager, besværger følelsens dunkelhed (Ibid. 10).

I denne overgang fra Abenius til Maritain er der noget, der er forsvundet i dunkelheden. Muligheden af klar form/klart indhold er der ikke længere. Der står hos Borum, at ‘klarhed’ ikke i sig selv er noget kunstnerisk kriterium” (ibid. 11), men spørgsmålet er om dunkelhed har været det?

Der er hos Llambías også et tydeligt brud med forestillingen om en selvtilstrækkelig kunst, der har sig selv som mål og har vendt ryggen til samtiden, som man i 80’ernes lyrik kunne høre ekkoer af i Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder*: “Kun ved at være helt nihilistisk kan poesien blive en værdi *i sig selv*, fordi den hermed undlader at betegne, referere eller gestalte værdier, der ikke udgøres af dens egen praksis. Poesiens praksis udgør dens højeste og eneste mål og form (Thomsen 1996, 22). Llambías bryder med flere af værdierne fra den modernistiske tradition, så man i det mindste bliver mere opmærksom på, at disse idealer kan modsiges. Ikke for at gøre sig uimodtagelig for kritik, men måske snarere for at åbne læseres syn for en anden tilgang til kunst. I sonetterne er afstanden mellem lyrikken som en særverden og livet ophævet. Sproget har nærmet sig prosaen og talesproget. En række udsmykninger i lyrikken er skrællet væk – som der står i *Monte Lemas* poetik: “Jeg er fucking ligeglad. Litteratur handler / ikke om at få det til at se pænt ud. [...] Litteratur er ikke bange for at / få smuds på hænderne og stå alene, / mens alle andre peger fingre ad den” (ML, 19), “Jeg kan godt / lide ubehjælpeligheden, grimheden. / Der ligger et kunstnerisk budskab. Uden / at jeg ved, hvad det budskab faktisk er” (ML, 34), “Her er mit / værk, det er alt andet end fuldendt” (ML, 85) og “det smudsige, det formmæssige smudsige, / har litterær kvalitet på *sin* måde” (ML, 101). Sonetterne er meget tydelige omkring, hvad de ikke er. Men er der andre ideer om tekst, skønlitteratur eller kunst, der vinder frem via de mange negationer?

Der er ingenting, der har værdi i sig selv

Med den indskrevne kritik kan man som sagt indirekte få spurgt læseren, hvad sonetterne tilbyder. Hvorfor læser man videre, når sonetterne “skramler derudaf”? Har bøgerne kvaliteter, der går ud over de beskrevne normer for ‘god’ litteratur?

I *Monte Lemas* indledende poetikafsnit fremhæves ideerne bag sonetterne ikke som noget enestående. Der peges derimod bestandigt mod inspirationskilder. Denne markante inddragelse af andres værker og ideer viser en mere åben opfattelse af originalitet som noget, der opstår i samspil med andre: “Et af dine talenter er at finde frem / til, hvad du har brug for og tage det” (ML, 22). I forhold til sonetternes stil kan man se en lighed med karakteristikken af Helena Eriksson:

Helena Eriksson. Hun får det til
at lyde så nemt. Digtning som alle kan
lave. På den måde banalt inspirerende:
Hvis hun kan få det til at lyde af så

meget ved så lidt. Han, hun, jeg. Afsnuppede
sætninger, enkeltstående. De gør.
De ser. De tænker ikke. Som glimt. Som i
en video fra firserne. Der blændes

kort op og ned. En slags collage. Hendes bog,
Det, Bara, et partitur. Man siger, har
jeg ladet mig fortælle, at hun sletter linjer
i en prosatekst. Mellemrummene i
teksten er opstået på den måde. Det lyder
nemt, men det er det overhovedet ikke (ML, 24).

I Llambías’ beskrivelse af Eriksson fremhæves lethed, de enkeltstående sætninger og det imødekommende og inspirerende ved, at man oplever det som noget, man selv kunne have skrevet. Forklaringer, der virker tilbage på Llambías egne sonetter, hvor sonetterne er beskrevet som en fortætning af dagbogen, og hvor der netop fremhæves en bestræbelse på – at få sonetterne til at lyde lette: “Jeg insisterer på, at der findes / en eller anden form

for lethed. At dette / gøres med den største lethed” (ML, 85). I kontrast til sonetten om Eriksson står der på modsatte side sonetten: “Jeg er træt af den danske oplæsning”, hvor der gives en udstilling af det forcerede ved danske oplæsninger, hvilket sonetten selv er med til at illustrere ved brug af gentagne, arabeske former:

Jeg er træt af den danske oplæsning,
forceret, helt tæt på mikrofonen,
aggressivt, helst i arabesker, slyngende
sig omkring talemåder, ord der gen-

tages, hele tiden to skridt frem og et
tilbage, inspireret af beat, af beat-
måden at læse op på, hen over punktum-
merne, gerne trækkende den kommende

sætnings grundled og udsagnsord over
i den foregående, som om teksten
er så vidunderligt flydende, som
det skal forestille, at den er, så rytmisk
så *appellerende*. Litteratur, der
ligner litteratur, er det ikke (ML, 25).

I denne sonet vises tekstens pointer på de mindste niveauer, hvor der f.eks. netop skiftes linje ved gen/tages og hvor udtrykket “to skridt frem og et tilbage” også konkret vises ved at ordet “tilbage” er rykket tilbage til en ny linjes begyndelse, og hvor udtrykket appellerende har fået en *appellerende* typografisk kursivering. Men i sonetterne tales der samtidig for en nedtoning af sådanne effekter med det gentagne mantra: “Litteratur, der ligner litteratur er det ikke” (ML, 25), “Der er for megen ‘litteratur’ der prøver at *ligne* litteratur” (ML, 28). Der synes at være en ambition om at tale mere direkte til læserne. Lyrikken er en genre, man traditionelt ikke forbinder med fiktion. Llambías’ sonetter handler tydeligvis også om den allerede eksisterende virkelighed og ikke om opfundne, imaginære verdener. Samtidig sætter Llambías prosaens mere lettilgængelige sprog ind i sine sonetter. Der etableres en mere tydelig henvendelse, hvilket også kan give oplevelsen af nærhed.

I sonetterne glides der umærkeligt fra Llambías' ord til andres citater. Begge dele er med til at vise både formmæssige og tematiske ideer bag digtene. Nogle gange er citaterne direkte markeret med citationstegn, andre gange kan man se, hvorledes tidligere citater har skabt ideer til senere sonetter. I første del af *Monte Lema* synes et citat fra Jean-Jacques Rousseau at skulle foregribe modtagelsen af sonetterne:

Lad dem gyse

over mine skændigheder, lad dem
rødme over min usselhed. Lad dem
alle én efter én blotte deres sjæl
for foden af denne trone med samme
oprigtighed; og se, om én tør sige:
Jeg var bedre end dette menneske (ML, 78).

Siden bruges Rousseaus tanker uden citationstegn, hvilket som sagt kan illustrere, at ideer ikke opstår ud fra intet, men opstår i relation til andres stemmer:

Det er i al ydmyg-
hed min bestræbelse i denne tekst-
samling. At sige noget sandt om et menneske,
om hvad det vil sige at være menneske. Jeg

ved godt, at jeg lyver, så det står efter,
men et eller andet sted er det min
ambition at tale sandt. Jeg er
i sandhed dette menneske. Se, hvem der
vil dømme mig, og som føler sig
så højt hævet over mig (ML, 131).

I alle tre bøger udfordres en essentialistisk forståelse af kunst, identitet og af kærlighed til fordel for en fremhævelse af, at betydninger opstår i kontekster. Sonetterne rummer en overvældende inklusion af andres ideer og materialer. Det ses særligt i *Monte Lemas* poetik, hvor der er direkte refe-

rener til mere end halvtreds kunstnere, heriblandt Jorge Luis Borges (ML, 12), Andy Warhol (ML, 23), Niels Frank (ML, 68), Tomas Espedal (ML, 80-81), Henrik Bjelke (ML, 89), Henrik Stangerup (ML, 91), Imre Kertész (ML, 103), Michel Houellebecq (ML, 107-9), Suzanne Brøgger (ML, 133), Hanne Ørstavik (ML, 135-36) og Francis Bacon (ML, 144-45).

Nogle af disse kunstners ord er baggrund for hele sonetter som ved brugen af Imre Kertész *Jeg – en anden* (ML, 104-106) og Michel Houellebecq's *Udvidelse af Kampzonen* (ML, 108-109). Men det er ikke kun andre kunstners udsagn, der tages med ind i værkeres kunstneriske sfære. Der er også flere eksempler på *found poetry* fra mere hverdagslige rammer som sonetten "Katy Perry: *Califonia Girls*" (ML, 99), hvor sonetten gengiver en playliste, sonetter med uddrag fra netdoktor.dk (ML, 164, 166 og 167) og sonetter med uddrag fra masseproducerede, medicinske indlægssedler. Denne sonetindramning af allerede eksisterende udsagn fra andre forfattere og fra nettet har en karakter, der minder om Marcel Duchamps berømte readymades, hvor masseproducerede og hverdagslige objekter som et cykelhjul (1913) og et pissoir (1917) blev udstillet i en kunstramme og med en kunstnersignatur.

Sonetternes dialogiske form og åbenhed markeres også ved en stadig gestus ud mod modtageren. Som der står i den indledende sonet "Der er ingenting, der har værdi i sig selv": "Når jeg deler det med / nogen, fastholdes værdien en lille / smule" (ML, 7). Et af de mest markante stilistiske træk ved sonetterne er deres stadige spørgsmålstegn, der opleves som en række ud efter læseren. Et par eksempler lyder: "Er denne tekst ambitiøs, radikal / og resultatet af hårdt arbejde?" (ML, 13) og "Kan jeg spørge læse- / ren? Kære læser, tror du, jeg er psykisk / syg? Hvad er dit indtryk? Hvilken dia- / gnose ville du stille, hvis du var læge?" (ML, 316) I *Monte Lema* er spørgsmålene typografisk markeret i teksten, i de to senere værker er de i højere grad indforståede. Teksternes mange spørgsmål bliver en art messende tilstand, der kan fortsætte med at forfølge én, når man har lukket bogen. Der er langt flere spørgsmål rettet mod læseren end entydige svar i sonetterne. Man kan sjældent pege ned i de enkelte tekster og derfra belyse et budskab. Spørgsmålene skaber en usikkerhed og er med til at bevidstgøre én om, at processen mod fortolkninger altid sker i relation til ens egne erfaringer. At være fastlåst i sin egen fortolkningshorisont er ikke kun et tema, der udfoldes i forhold til bøgernes spor om psykisk sygdom,

men det peger ud mod problemer med objektivt at kunne fortolke sig selv og sin omverden.

Sammenfletninger

I *Monte Lema* er der en klar adskillelse af temaerne om kunst, angst og kærlighed, der udfoldes i hver deres del med sporene: "Poetik", "Angst" og "L". I *Hundstein* sammenflettes disse temaer og blander sig med jægts tanker om psykisk sygdom, kæresteforhold, rektorjobbet og de mange samfundsaktuelle debatter og realpolitiske henvisninger. *Sex Rouge* har en ny tredeling. Her handler del 1 primært om udgivelsen af sonetterne, del 2 om dagsaktuelle nyheder og debatter, og del 3 om kærligheden til K.

Konteksten omkring sonetterne får stadig mere plads undervejs i værkerne som projektet vokser. I *Hundstein* og *Sex Rouge* er *Monte Lemas* effekt på omverdenen blevet indskrevet, og man kan følge, hvorledes sonetterne skabes og påvirkes af deres modtagelse og kritik f.eks. med sonetterne "Frederik Stjernfelt vil se ned på mig" (H, 21), "Jeg spekulerer på, hvad de siger til manus inde på Gyldendal" (H, 103) og "Lektor Hans Hauge vrænger på Facebook" (SR, 317). At inddrage samtidens kritik af sit værk blev også en effekt og en art performance i Karl Ove Knausgårds samtidige epos *Min kamp* 1-6 (2009-2011). I sonetterne åbnes der for værkerne som begivenheder, og der peges på værkernes sociale interventioner. Der er adgang til tankerne bag skriveprocessen, men også til betingelserne for udgivelserne, f.eks. med de mange sonetter om Gyldendal og Johannes Riis, markedsføringen og ikke mindst den efterfølgende debat omkring værkerne. Sonetterne er udtænkt til at skabe en performance, til at blive interessante efter deres møde med samtidens respons, som der står i sonetten "Hun siger, det vil være en fantastisk performance": "I tiden efter vil mine indstik blive / voldsomt interessante. Hvordan tackler / jeg al denne furor" (H, 150). Læserens respons er som sagt tematiseret flere steder: "Der vil være læsere" (ML, 289) og "Der vil være folk, der vil reagere etisk på min udgivelse" (H, 155). Særligt i *Sex Rouge* kommer der desuden mere opmærksomhed på kunstinstitutioner, på forlagets forhandling om værket og på avisernes respons. Der er inddragelse af debat med en række kendte kulturfolk som bl.a. Jesper Stein Larsen fra Morgenavisen Jyllands-Posten om faderrollen i dag (SR, 30-31), Lilian Munk Rösings anmeldelse af *Monte Lema* (SR, 36, 38-40) og en diskussion om *Monte*

Lemas og *Hundsteins* fortolkning med forfatter Daniel Dalgaard (SR, 333-338). Der er fokus på værkernes processer og den dynamiske relation mellem sonetterne og deres omverden. Sonetterne viser, hvordan betydningen af sonetterne forhandles. Llambías udfordrer skellet mellem, hvad der er anmelderes, læsers og forfatteres typiske roller, når læsere af *Monte Lema* siden bliver aktører i *Sex Rouge*. De akademiske anmeldere hentes også ned 'fra bjerget', og de usynlige redaktørers arbejde kommer frem. Med de mange metakommentarer om sonetternes plads i samtiden bliver man som læser gjort opmærksom på litteraturen som noget, der er til forhandling. Hvem er det, der bestemmer, hvad der er litteratur, hvad der er god litteratur, hvad der er kunst og hvorfor? Hvad er det for kunstforståelser, der dominerer? I Llambías' *Rådhus* spørges en borgmester om de valg, der er truffet i forhold til kommunens rådhusbyggeri:

Nej, grunden til, at jeg fandt dette rådhus interessant, var at det var så nyt, at dets kommunaldirektør havde siddet i stolen under selve byggeriet. Det gav mig en enestående chance for at få noget at vide om de tanker, man havde gjort sig, mens byggeriet stod på. Jeg ville kunne spørge ham, hvorfor man havde valgt at lade rådhuset opføre i gulstensforskallet beton? Om man havde gjort sig nogle overvejelser med hensyn til, hvad man gerne ville signalere med den valgte, tæt-lave og meget underspillede arkitektur? Og om, hvorfor man havde placeret en skulptur foran bygningen? Jeg ville kunne spørge ham, hvorfor man havde valgt netop de parklamper, som flugtede stisystemerne og parkeringspladsen uden for rådhuset? Og jeg ville kunne spørge til hans mening om, hvem bygningen tilhørte, kommunen eller folket? Med andre ord, jeg ville gerne vide: Hvem bygger for hvem, og hvorfor ser det sådan ud? (Llambías [1997] 2002, 20).

I sonetsamlingen retter Llambías spørgsmålene om sonetternes værdi både til sig selv, og til læserne og undersøger, hvad der opstår af kunstdebatter og værdikampe udenom værket. Ved at inddrage eller henvise til en række anmeldelser af værket udstiller han, hvordan forskellige konkurrerende kunstopfattelser positionerer sig og søger at bestemme, hvilke kunstværdier der kan positivt valoriseres, og hvilke man forsøger at udgrænse. Værket

har en række spor, der kan forfølges, men den debat, der har fået mest plads i anmeldelser, er debatten om sonetterne som et selvportræt.

Mere end et selvportræt

Åbenheden mod andres forståelser og tekster samt værkets spørgsmål ud mod læsere gælder ikke kun æstetiske spørgsmål, men handler også om identitetsforståelse. Der er en række sonetter med titlen "Selvportræt" (ML 96, ML 108, H 315) og også "Selvportræt 2" (ML, 109), men de består alle af tekster fra andre forfattere som Henrik Stangerup, Michel Houellebecq og Marguerite Duras. Hvem er jeg? Hvad kan jeg tillade mig? Er jeg syg? Er jeg forelsket? Hvornår er man sindslidende? Det er ikke blot kunstens muligheder og rolle, der debatteres, men også spørgsmål vedrørende kærlighed og identitet. Den grundlæggende dannelseshistorie og frelserfortælling om et menneskets udviklingsforløb fra rask til syg til rask igen, der blev sat som projekt i *Monte Lema*, vises fra begyndelsen som en konstruktion ved den ironiske stil:

Jeg ved ikke, om læseren kan huske det.
Der var jo en slags strategi. Først en
cornflaskesklame-vaselineind-
smurt begyndelse, hvor mit liv trallen-

de og ubevidst om ulykkens nær-
hed udspiller sig med smilende børn
og kærlighed. Dernæst ulykken, der
slår ned som lyn fra en klar himmel.

Så 'den lange vej tilbage', beskrivende
et liv med angst, med medicin, misbrug
med terapi og lange samtaler med
venner. Til sidst en åbning mod noget helt
nyt, mod en ny lykke og et liv, der er
taget endnu et trin højere op (ML, 294).

Før denne præsentation er forestillingen om et 'jeg' allerede blevet markeret som flygtige tilstande snarere end en essens og en kerne: "Jeg forsøger

at være denne tilstand, / en gestus, en rækken ud efter et / *mig*, der altid forrykker sig” (ML, 30). ‘Jeg’ beskrives som noget relationelt i stedet for noget absolut, som der står i digtet “Jeger mener noget om miger, der mener noget om verden” (ML, 31). Man forhandler bestandigt med sig selv og andre om, hvem man er eller vil være, og hvilke historier man indgår i. Hvordan man ‘er’, afhænger af hvordan man måles, og hvilke værdier og parametre man bliver sat i relation til.

Monte Lema, *Hundstein* og *Sex Rouge* har ikke alene en tidsmæssig udstrækning med et før, under og efter, men også en samtidighed. Man kan let tro, at første del af *Monte Lema*, “Poetik”, er skrevet først og sætter rammerne og spillereglerne for det videre projekt. En parentes på s. 123 angiver dog datoen 6. februar 2011, mens den følgende del “Angst” blandt andet fremhæver datoen 3. oktober 2009 (ML, 149). Andre sonetter fra første del omhandler også begivenheder fra 2011 som filmen *Black Swan*, der havde biografpremiere i Danmark d. 20. januar 2011, og Lone Hørslevs roman *Sorg og camping*, der udkom d. 18. marts 2011. At første del af *Monte Lema* foregår samtidig med sonetter fra *Hundstein* bliver særligt tydeligt, når de samme begivenheder som *Black Swan* og *Sorg og camping* fremhæves igen i *Hundstein* i sonetterne “Darren Aronofsky: *Black Swan*” (H, 232) og “Jeg er til reception for *Sorg og camping*” (H, 304). I *Sex Rouge* kan man desuden opleve, at sonetter kan være placeret i omvendt kronologi, hvilket i særlig grad udfordrer læserens tilgang til bøgerne, som var de alene en fremadskridende dagbog eller selvbiografi. Sonetten “Anne Linnet skriver i sin erindringsbog, *Testamentet*” (SR, 208) efterfølges af en senere sonet, hvor det lyder, som om man ikke tidligere har fået bogen præsenteret “Anne Linnet har udgivet en selvbiografi med titlen *Testamentet*” (SR, 226), og i sonetten “Jeg læser Helena Eriksson: *De bara*” i *Sex Rouge* (SR, 127) præsenteres et værk, der allerede i *Monte Lema* fremstod som inspirationskilde til sonetternes stil.

I stedet for den klare udviklingslinje giver bøgerne stadig mere plads til beskrivelser af de mikroskopiske udviklingsprocesser hos et jeg og mere underliggende strukturer. Tidsspringet og udviklingen mellem sonetterne synes at blive stadigt mindre i *Sex Rouge* med de mange sonetter om at læse ansøgninger, læse Gaute Heivolls *Før jeg brænder ned*, læse *Hundstein* og følge med i krisen i SAS. Den tid og det sted, jeget er placeret i, synes at blive trukket stadig mere frem i *Sex Rouge* som afgørende for at forstå jeget

lige nu, men også for at give et tidsbillede. Det er, som Gyldendals pressemeddelelse tilsiger: "En skildring i sonetform af en mands liv i nutidsdanmark: som mand, som far, som forfatter, som lærer" (Gyldendal 2011).

I *Sex Rouge* er der stadig flere titler, der er meget enslydende eller helt ens, men som har små forskydninger i deres indhold som sonetten "Jeg må sige" (SR, 16), der efterfølges af sonetten "Jeg må sige, at jeg også er bekymret" (SR, 17), "Jeg læser ansøgninger" (SR, 61), der efterfølges af "Det går godt med at læse ansøgninger" (SR, 62) og de helt identiske titler, men ikke identiske sonetter med overskriften: "Jeg ved ikke". Dette udtryk, "Jeg ved ikke", har været gennemgående i forskellige variationer i titlerne mellem de tre værker, men nu synes den stadigt større forekomst og mere markante gentagelse at vise jegets tiltagende tvivl, men også at bøgerne er ved at afsluttes. Hele tre gange sætter denne titel ind som afsluttende skæbnenslag: "Jeg ved ikke" (SR, 301), "Jeg ved ikke" (SR 313), "Jeg ved ikke" (SR, 319). Der sker ikke for alvor en afklaring for jeget. Fra begyndelsen diskuterer og forhandler jeget med sig selv og viser sine selvkorrektioner: "Ikke på noget tidspunkt stod vi sammen og / kiggede ud over bjergene, men sådan / vil jeg huske det" (ML, 14). I stedet inviteres man til at følge tankeprocesser, der stadig forskyder sig. Talestrømmen kunne fortsætte, hvilket måske antydes, når jeget taler om flere tusind sonetter; hidtil har vi "kun" fået adgang til de 1135.

Også kærlighed vises som noget flygtigt snarere end en essens. I værket sættes ord på nogle af de mere usynlige processer i et kærlighedsforhold, hvor jeget til stadighed forhandler med sig selv om dets eksistens. Er han kærligheden værdig, vinder eller taber han ved at være i forholdet? Fra Hollywood er vi vant til at se kærlighed beskrevet som en lykkelig udviklingshistorie. I de tre bøger skrives de tre kæresteforhold ind i et mere gentagende og strukturelt mønster. Det sker, dels fordi kvinderne blot har et forbogstav L, T og K, dels fordi en række elementer gentages mellem forholdene. Sonetten "Jeg savner L" i *Hundstein* s. 93 bliver kort efter fulgt af sonetten "Jeg savner T" i *Hundstein* s. 130. Idet man får så minutøse skildringer af de mange forskellige følelser i forelskelsen, kan man let tro, at man får 'fulde bekendelser', men denne tro vises som naiv bl.a. ved markante klip mellem de tre bøger. Ved *Monte Lemas* afslutning er L stadig en form for kærlighedsobjekt. Den sidste sonet lyder "Jeg taler i telefon med L" (ML, 415). I *Hundsteins* første sonet er der så klippet direkte til forholdet.

det med T: "Jeg åbnede mig over for T" (H, 5), og i *Sex Rouge* kastes man ind i forholdet til K. Denne opbygning har noget af den samme effekt som Virginia Woolfs *To the Lighthouse* med det berømte spring mellem del 1 "The Window", hvor man intenst har haft adgang til en families følelser og tanker, for så at opleve at man i del to "Time passes" får flere af disse personers død opsummeret i en parentes. Det markante og brutale klip viser følelsers flygtighed, og at en oplevelse kan se helt anderledes ud fra et andet perspektiv, eller hvis nogle år er passeret. Brugen af skarpe kontrastklip mellem meget følelsesfulde passager og en køligere registrering fra afstand kendes fra flere af Llambías bøger. I novellen "Krabben og blæksprutten" fra debutværket *Hun har en altan* (1996) præsenteres karaktererne også med tegn som et spil, der skal til at opføres: "Q1 = min kæreste. Q2 = kvinden i det andet par. Q3 = manden i det andet par" (Llambías 1996, 33).

Den typiske fremstilling af forelskelse som en grænsesprængende oplevelse får flere facetter med Llambías sammenstilling af disse følelser med de mere underlødige som lunkenhed og tvivl, hvor flere gråtoner kommer frem. Der åbnes mod grænserne til mere uetiske følelser. Jeget har nogle udfordrende udsagn undervejs, og spørgsmålet er, om sonetterne ikke også vil provokere til indsigelser? Vil nogen reagere? Hvilke værdier afspejler det at sige den slags? Er det heroisk at stå ved usympatiske karaktertræk? Der er sonetter, der skildrer følelsen af, at L ikke er god nok at være kæreste med, idet hun ikke er klog nok, og at L har gjort ham syg. Der er også foragten og ubehaget ved ældre kroppe som beskrevet i sonetten: "Jeg har bemærket, at jeg væmmes ved folk, der er ældre end jeg selv" (H, 166) og jegets stædige udfordring af grænserne for, hvor selvoptaget en forfatter må være. Llambías viser, hvorledes man stadig forhandler med sig selv og andre om, hvor forskellige grænser går. Han viser sin egen og andres kritik som socialt regulerende.

Det gælder også positionen som rektor for Forfatterskolen. Hvad kan lade sig gøre i relation til de studerende? Hvor går grænsen mellem rektorrollen og det private i dette job? Er der plads til at have psykiske problemer? Hvordan kan han udvælge de rette ansøgere og vejlede andre om deres tekster? Sonetterne skriver sig desuden op imod mere stereotype mandebilleder. I sonetterne opleves en mand, der er bange, græder, har manglende lyst til sex, er afhængig af computerspil, registrerer sin krops

forfald og deler sin frygt for også at give problematiske sider videre til sine børn. Men først og fremmest udfordrer værkerne et tabu om at tale om psykisk sygdom. Stærkt står sonetterne om ensomhed, angst, social forbi og frygten for ikke at være god nok.

Udgang?

Sonetterne er fulde af metakommentarer, hvilket som sagt er blevet fortolket som et forsøg på at gøre værkerne immune for kritik. Ser man på de hidtidige anmeldelser, synes metakommentarerne imidlertid snarere at have givet læsere en række skyts at sende mod værket, hvilket har gjort det ekstra udsat. Når sonetterne beskrives som grimme, skramlende og haltende, kan det ses som spørgsmål ud mod læseren. Er skønheden en væsentlig værdi i forhold til sonetterne, eller vil de åbne for andre spørgsmål eller andre måder at vurdere kunst på? Sonetterne udfordrer kulturelle normer for lyrik, men synes også etisk at ville provokere læsere til respons ved deres samtidsportræt. Sonetterne er trods deres metalitterære ry ikke lukkede om sig selv, men søger tværtimod at åbne værkerne for den dialog og udveksling, de har skabt. I deres form viser sonetterne også stadigt tydeligere, at de ikke er afgrænsede digte, men lægger vægt på relationerne mellem sonetterne, og mellem sonetterne og deres læsere. De mange spørgsmål til læseren er med til at gøre én opmærksom på ens egne forsøg på at mestre teksten og få den til at passe med værdier, man er vant til at vurdere tekst, kunst og mennesker ud fra. Sonetterne samler sig ikke til et enkelt budskab, men lader stemninger, situationer og kunstforståelser spille sig ud mod hinanden. Der arbejdes med markante kontraster mellem et følelsesfuldt, bekendende og rørende indhold, en seriel form og et skrifttematisk spor. Indirekte fornemmer man et forsøg på at gøre læserne mere bevidste om, hvorfor vi læser, hvordan vi læser, og hvilke forhåndsforventninger vi har. Hvorfor tekst? som Llámbías spørger sine studerende. Samtidig ses et forsøg på at udvide det æstetiske rum og få læsere til at opleve noget, der før var usynligt ved at sætte det i en kunstramme. Stoffet skal tilbage i kunsten, som der står i *Monte Lema* (ML, 35 og 134). Hverdagens små registreringer og flygtige processer gives et andet rum med sonetterne, der udfordrer læseren til at gøre ophold.

PS.

Gør man ophold i sonetterne, ser man, at publikum allerede har fået en aktiv rolle. Diskussionerne omkring værkerne fra anmeldelser, blogs og foredrag er hentet ind i de senere sonetter og har gjort grænsen mellem værk og modtager stadig mindre.

Sex Rouge åbner for, at der kunne være flere sonetter på vej end de tre bøger, når der står: "Jeg er i virkeligheden / meget i tvivl om, hvorvidt *Hundstein* og den / eller de efterfølgende bøger / overhovedet skal udgives" (SR, 132). Langsomt forsvinder min tro på, at jeg som kritiker kan iagttage et afsluttet værk udefra. I slutningen af *Sex Rouge* er gengivet en første idé med bøgerne, der peger langt ud over de tre værkers grænser: "Lyrikken er en case for dannelsens / tilstand i Danmark. Hvorfor skal Danmark / som samfund tage ansvar for lyrikken / og hermed for dannelsen i Danmark. / Hvorfor skal forlagene. Hvorfor synes / ildsjæle, at det er vigtigt at / skabe og formidle lyrik i Danmark" (SR, 290). Dernæst følger en sonet, der kan minde om en åben handlingsplan:

Der er ikke nogen, der ved, hvad der kommer
til at ske. Der er selvfølgelig spørgsmålet
om, hvordan teksten kommer til at optræde
rent teknisk – som bog, i forskellige former

på nettet, som noget man kan downloade
til en læser af en eller anden
slags. Så er der spørgsmålet om, hvordan
den kommer til at blive formidlet, hvor

der opstår videnskondcentrationer på
nettet, hvor de får deres midler
legitimitet og tillid fra. Så
til sidst spørgsmålet om, hvordan samfundet
holder sammen på sin dannelse, befolkning
og selvforståelse som samfund (SR, 291).

Digtet peger på, at bøgerne kun er en mindre del af et langt større projekt og studie over, hvordan lyrik, kunst, dannelse, værdier og identitet

forhandles. Den 20. oktober 2014 sender jeg en mail til Pablo Llambías for at høre, om der er flere sonetter på vej, hvortil han bl.a. svarer: “Der er skrevet ca. 4500 i alt over hele perioden. De udgivne er et udvalg. Jeg overvejer på et tidspunkt – ikke nu, senere, skal udgive andet i mellemtiden – at udgive dem samlet som ebog med datering af hver enkelt, kronologisk opført” (Pablo Llambías 20/10 2014). Efterfølgende spørger jeg, om jeg må citere ham for dette: “Ja, du må citere alt det, du vil, fra det, jeg skriver. Paratekst hører med til værket, både min og din og andres :-)” (Pablo Llambías 20/10 2014).

Parateksten bliver en del af værket, publikums engagement kommer til at spille en større rolle, selvom publikum ofte ikke er opmærksom på deres deltagelse. Som Stefan Kjerkegaard er inde på i sin blogpost: “Poesi, Performance, Pablo?” på *den store litteratur*, så synes værket at være skrevet ind i en performativ betydningsramme, hvor værk er blevet til handling. Digtsamlingerne kan også ses som en del af den strømning, Jon Helt Haarder har givet navnet “performativ biografisme:

Performativ biografisme betegner det at kunstnere bruger sig selv og andre virkelige personer i en æstetisk betonet interaktion med læserens og offentlighedens reaktioner. I forhold til en velkendt rumlig formel betegner performativ biografisme en bevægelse fra “manden bag værket” til “kvinder og mænd i og ved siden af værket” (Haarder 2014, 9).

Brugen af virkelige personer og hændelser kan ifølge Haarder for det første anbringe os “på tærsklen mellem kunstreception og livsverdenreaktion” og for det andet “skabe skandaler og diskussion, det vil sige kredsløb af energi, der eventuelt kan indgå i nye værker” (Haarder 2014, 12).

Bøgerne *Monte Lema*, *Hundstein* og *Sex Rouge* åbner til et større aktionsrum i en proces, der stadig foregår. Projektet har et *live* element i sig, hvor tid og sted spiller en rolle. Sonetterne samles først senere for at give plads til publikums reaktioner i den forhandling, der foregår nu.

Litteratur

- Andersen, Maria (2013). "Anmelderi". *Information* 15.2.2013 <http://www.information.dk/451200>
- Borum, Poul (1966). *Poetisk modernisme: En kristisk introduktion*. København, Stig Vendelkærs Forlag.
- Gyldendals pressemeddelelse (2011): <http://presseservice.gyldendal.dk/BookDetail.aspx?ISBN=9788702118957>
- Haarder, Jon Helt (2014). *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København: Gyldendal.
- Kjerkegaard, Stefan (2013). "Poesi, Performance, Pablo?", Blogpost på *den store litteratur*, 9. dec.
- Larsen, Peter Stein (2009). *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Llambías, Pablo (1996). *Hun har en altan*. København: Gyldendal.
- Llambías, Pablo (2002 [1997]). *Rådhus*. København: Gyldendal.
- Llambías, Pablo (2011). *Monte Lema*. København: Gyldendal
- Llambías, Pablo (2013). *Hundstein*. København: Gyldendal
- Llambías, Pablo (2013). *Sex Rouge*. København: Gyldendal
- Serup, Martin Glaz (2013). *Relationel poesi*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Skyum-Nielsen, Erik (2013). "Anmelderi. Svar." *Information* 15.2.2013 <http://www.information.dk/451200>
- Stidsen, Marianne (1995). *Ankomster til 90'erne*. København: Dansklærerforeningen.
- Thomsen, Søren Ulrik (1985). *Mit lys brænder*. København: Vindrose.

“DER ER SÅ MANGE FØLELSER DER SØGER ASYL I MIN KROP”

Om affekt og politik i Lars Skinnebachs poesi

MIKKEL KRAUSE FRANTZEN

Indledning

“Der er påvirkethed i materiens provins som i det imperiale lys” (Larsen 2010, 20), skriver den danske kunsthistoriker og kurator Lars Bang Larsen i den lille hæfteagtige bog *Spredt varen* fra 2010. Her skriver han også: “Affektens materialitet er en analyse af begivenheden i vores nervesystem” (ibid.). Sådan er det også hos den danske digter Lars Skinnebach; hans digte gestalter netop en analyse af begivenheden i vores nervesystem. Samfundet og omverdenen trænger sig ind i, smitter af på og er til stede i digtningen som affekter: affektiv absorption i et poetisk materiale. Som der står et sted i hans anden digtsamling *I morgen findes systemerne igen* fra 2004: “Der er så mange følelser der søger asyl i min krop” (Skinnebach 2004, 21). Dette er udgangspunktet for nærværende artikel: At Skinnebachs skrift er en skrift i affekt.¹ Overordnet kunne man beskrive denne skrift som en slags affektiv atletik eller akrobatik,² og det er det, jeg vil skitsere nu – ud fra den betragtning, at man ikke kan forstå Lars Skinnebachs forfatterskab som helhed, dets radikalitet og dets nybrud i forhold til resten af det litterære landskab i Danmark i starten af det nye årtusinde *uden* at analysere og begribe digtenes affektive karakter. Desuden er det i affekterne, at det intime forhold mellem poesi og politik, der er på færde i Skinnebachs forfatterskab, udkrystalliserer sig.³

At den påvirkethed, som Bang Larsen taler om, finder vej til Skinnebachs digtning (der både er påvirket i sin reaktion på verden og i sin henvendelse til læseren) står intet sted mere klart end i et digt fra *Din misbruger* fra 2006:

Jeg er påvirkelig, så virkelig
 Et dyr efter regnbuer, en hoveddør
 og en afsked. Vi ses
 din lille læser, det er nemt
 at ramle ind i en oplysning
 og en bygning af straf
 Kokainen stikker i næsen
 Vi hilser, vi hilser!
 Du lukker mig langsomt ind
 Du virker så ugæstfri, har du ikke hus nok
 til mine neuroser? Skrub af
 din spand eller jeg fylder dig
 med lort. Det smager af hjemve
 (Skinnebach 2006, 24)

Dette digt er et påvirkeligt og påvirket digt, og det er digt, der taler om at være påvirkelig og påvirket. Det er også et digt, der påvirker, ikke mindst fordi affekt og henvendelse konvergerer i så udpræget grad. Læseren tiltales (måske). Først: "Vi ses / din lille læser." Siden: "Skrub af / din spand eller / jeg fylder dig med lort." Og påvirketheden italesættes som sagt fra første verslinje, der kunne gælde som en slags overordnet motto: "Jeg er påvirkelig, så virkelig." Det er afgørende at være opmærksom på denne permanente, men ustadige påvirkethed. "Der er så mange følelser der søger asyl i min krop" (Skinnebach 2004, 21), står der i hans anden digtsamling *I morgen findes systemerne igen*, og sådan er det også i dette digt. Følelsesfrekvensen er så høj, at når en eller anden følelse stopper, begynder en anden følelse. Humøret forandres brat fra den ene sætning til den anden, digtet bevæger sig ubesværet fra regnbue til kokain og fra "Vi ses" til "Skrub af" i en serie af stemnings- og stemmeskift, som vel bedst kan beskrives som en *rollercoaster ride*. Denne påvirkethed eller påvirkelighed finder man også i linjer som "Jeg er sensibel som en aktie" og "Når fuglene lyder som sig selv, er der noget galt / er der. Deri har du ret min herre, firmaet venter / på reaktionerne af krigen. Går det op eller går det ned?" (Skinnebach 2004, 28-29). Det går op, og det går ned, og Skinnebach går med.⁴

Det samme gør jeg i artiklen her. Mit fokus vil naturligt nok være på digtsamlingerne *I morgen findes systemerne igen* og, i mindre grad, på *Din*

misbruger, eftersom det er her, at Skinnebach for alvor udfolder sine affektive henvendelser. Hvad angår artiklens struktur, falder den i tre dele under overskrifterne: “tror du / det virker / idiot – om affekters henvendthed og henvendthedens affektivitet”, “Bevægetheden er ikke Din Eiendom – om affekters sociale grammatik”, og “Alle følelser er latterlige – om affektiv ambivalens og politik som affektmodulation”. Til sidst en lille afstikker: “Afsluttende bemærkninger – om muligheden for at kortlægge generationer affektivt”. Løbende vil jeg i øvrigt reflektere over de metodologiske problemer, der kan være forbundet med at anvende affektteorien i en analytisk praksis, det vil eksempelvis sige i konkrete analyser af litteratur. Uanset hvad gælder det for artiklen som helhed, at forholdet mellem poesi og politik er i forgrunden.

“tror du / det virker / idiot”

– om affekters henvendthed og henvendthedens affektivitet

Så føl dig frem, min skeløjede ven. Landsbyen, du kom til
er abstrakt og formiddagen. Naboen hælder varmt vand
over bilens rude, du vågner med et åbent sind
Søen frøs til den 11.2. Svanerne var allerede fløjet
de lød som et mangebenet bæst, den nat de lettede
Jeg er stadig bange. Er du mon blind, min ven? I morgen
kommer der nye gæster, det bliver dejligt. Vejret, som altid
ikke til at begribe i Danmark. Jeg har det så fint
med edderkopper, de organiserer mine drømme og privatøkonomi
Har jeg andet? En ren skjorte, lyseblå som himlen om morgenen
og du kalder inde fra huset. Kan du i det mindste se
en hånd for dig? Jeg glæder mig sådan. Venlig hilsen
(Skinnebach 2004, 9)

Dette åbningsdigt fra *I morgen findes systemerne igen* etablerer i vid udstrækning rammerne for det poetiske rum i resten af digtsamlingen. Man finder her en ny tone, en ny virkelighed, ikke kun i forhold til debuten *Det mindste paradis* fra 2000, men også i forhold til det litterære landskab som det så ud for godt ti år siden. Digtene i *I morgen findes systemerne igen* er for eksempel digte, som i højere grad end i debuten absorberer og problemati-

serer en institutionel virkelighed, samfundet, systemerne. Men denne nye virkelighed viser sig ikke på en repræsentativ eller realistisk måde i digtet, lige så lidt som den kommer konkret til udtryk. Snarere er digtsamlingens rum lige så abstrakt som den landsby, der optræder i digtet: "Landsbyen, du kom til / er abstrakt og formiddagen". Men hvilken formiddag? Her tydeliggøres det også, at det er digte, som ikke er blege for at bryde af i utide og efterlade sætninger ufuldstændige og uforståelige. "Jeg glæder mig sådan" står der – men til *hvad*? Det hænger sammen med den abrupte karakter, som digtet i det hele taget har: "Jeg er stadig bange. Er du mon blind, min ven? I morgen / kommer der nye gæster, det bliver dejligt." Her udfører digtet i løbet af et par linjer en række hop, hver enkelt sætning etablerer et spring.

Overordnet set taler digtene i *I morgen findes systemerne igen* om lovgivere, kommuner og parasitøkonomier. De taler om vejret (hvilket jeg vil vende tilbage til i næste afsnit). Det er digte, for hvem mennesket er helt igennem socialt; dets drømme og privatøkonomi er sammenknyttet og desuden organiseret af ydre, statslige og markeds-mæssige kræfter, disse eksterne 'edderkopper': Drømmene er en del af økonomien, ligesom byfornyelsen – som der står et sted – hjælper os med at elske. Det intime og det offentlige kan ikke skilles ad.

En række betydningsfulde forhold træder allerede frem her. Ikke blot forholdet mellem det intime og det offentlige, men også forholdet mellem det abstrakte og det konkrete, det klare og det uklare, det kontinuerlige og det springende. Disse forhold vedrører naturligvis også digtets henvendelsesform.

"Så føl dig frem min skeløjede ven", lyder den første linje i det første digt i *I morgen findes systemerne igen*. Det er en tvetydig henvendelse. For hvem er digterjegets "skeløjede ven"? Og hvem er det, der måske, måske ikke, kan se en hånd for sig? Hvem er det du, som senere vågner med et åbent sind, og som kalder inde fra huset. Er det det samme du? Og hvem står bag digtet, hvem har underskrevet det? "Venlig hilsen", står der, men venlig hilsen fra *hvem*? Hvem er det, der hilser? Er det virkelig 'bare' jeget, eller er det snarere systemerne, der taler her, intimt og fortroligt, til digtets du?

At disse spørgsmål overhovedet trænger sig på, afslører den referentielle uklarhed og den forvirring i de personlige stedord, som hersker i

digtet og i forfatterskabet som helhed fra og med *I morgen findes systemerne igen*. Det kan ikke endegyldigt fastlægges, om jeget taler til sin kæreste eller til læseren (og om dette jeg ikke er en mangfoldighed af forskellige instanser). Senere i digtsamlingen omtales en nyfødt datter – det kunne også være hende, som omtales som skeløjet og som adspørges: “Er du mon blind, min ven?” Det kunne være digterens henvendelse til sig selv. Det kunne også være en slags stikpille til alle de – forventede – skeløjede og blinde læsere, der vil have svært ved overhovedet at forstå bogens projekt. Henvendelsen forbliver – trods diverse konkretioner – i vid udstrækning abstrakt.

Det er i øvrigt som om, der både tales i datid, nutid og fremtid, eller som om, der er flere former for fortid, nutid og fremtid på færde. Søren frøs til den 11.2. (datid), naboen hælder varmt vand på bilen (nutid), i morgen kommer der gæster (fremtid). Denne tidslige forvirring gør det svært at etablere tidspunktet og positionen for udsigelsen. Hvor tales der fra? Og hvornår? Den indviklede og omskiftelige udsigelse understreges af digtets tidslighed. Der tales flere steder *fra* (fra forskellige positioner og tidspunkter) og flere steder *hen*. Der er flere stemmer, flere tonelejer, flere jeger, flere duer. Duet er eksempelvis både direkte tiltalt, blind, ankommet til en landsby og en person, som kalder inde fra huset. Det er nok ikke det samme du (der springes fra du til du). Og konsekvensen er, at henvendelsen, som dette digt kan siges at folde ud på eksemplarisk vis, er blevet mere direkte og mere tvetydig, på samme tid mere udadvendt og mere utydelig og til en vis grad mere upersonlig.

Overordnet set er der to pointer, der er værd at fremhæve og tage med videre herfra. 1) At henvendelser er det stof, hans digte – i hvert fald fra og med *I morgen findes systemerne igen* – er gjort af, men at disse henvendelser konstant overskrider det rent personlige og individuelle niveau. Det er den første pointe – som fører direkte til den anden pointe. 2) Henvendelsen er affektiv. Et sted i *Din misbruger* lyder det: “tror du / det virker / idiot / tror du virkelig / det virker?” (Skinnebach 2006, 59) Et lignende spørgsmål kunne man kaste tilbage til jeget eller digteren selv: Tror *du*, det virker? Tror du virkelig, det virker med sådan nogle henvendelses- og tiltaleformer? Måske ville et provisorisk svar lyde: Ja. Det virker, fordi det påvirker. Skinnebachs digte virker eller fungerer ved at påvirke. Ikke mindst læseren. Henvendelsen kan ikke adskilles fra denne påvirkning, hvilket er

det samme som at sige, at henvendelsen er affektiv. Talen til læseren og påvirkningen af læseren følges ad (jf. de allerede citerede linjer “Vi ses / din lille læser” og “Skrub af / din spand eller jeg fylder dig / med lort”). Med andre ord bliver henvendelsen uadskillelig fra det humor eller de følelser, der både præger den position, hvorfra henvendelsen sendes af sted, og den position, som er modtager af selv samme henvendelse. Således er arbejdet med henvendelsen også altid allerede et affektivt arbejde for Skinnebach. Ét blandt flere formål med dette uopslidelige arbejde er at nå frem til et poetisk punkt, hvor henvendelse og affekt løber sammen og får en politisk effekt.

“Bevægheden er ikke Din Eiendom” – om affekters sociale grammatik

Lad os vende tilbage til det på samme tid emblematiske og enigmatisk udsagn: “Jeg er sensibel som en aktie.” Hvordan skal dét forstås? Det kan læses metapoetisk. En akties værdi står aldrig alene, den påvirkes dagligt og er afhængig af ydre omstændigheder, udbud og efterspørgsel, en given virksomheds økonomiske forhold, stemninger på markedet. For så vidt er en aktie ikke i sig selv sensibel, men den registrerer via sin kurs alligevel markedets mekanismer. Kursen er påvirkelig over for de mindste forandringer i økonomi, i medier, i politik, i samfundet med andre ord. På samme måde fungerer Skinnebachs digte: De registrerer samfundsudviklingen og -forholdene på et affektivt plan; de optegner en slags affektiv atmosfære, inden for hvilken følelsen og kommunen, drømmene og økonomien, kærligheden og byfornyelsen, er tæt forbundne.

Det skal imidlertid ikke forstås, som om Skinnebach er en seer, et kunstnerisk individ med privilegeret adgang til de hellige haller. Det skal heller ikke forstås som en form for tingsliggørelse i banal forstand: at Skinnebach er som en aktie, en ting. At jeget er sensibel som en aktie skal derimod forstås som udtryk for en ikke-individuel erfaring. Det kan siges på denne måde: Affekterne har en social karakter.

I *Din misbruger* understreges det eksplicit, at jeget er socialt: “Jeg, sociale menneske, er et grundvilkår” (Skinnebach 2006, 37). Jeget er ikke bare et individuelt jeg med en personlig biografi i bagagen. Denne forestilling nærmest håner Skinnebach allerede i et digt i *I morgen findes systemerne igen*: “Her kommer min selvbiografi...Nej, hvor dejligt / at erindre, det smager dejligt” (Skinnebach 2004, 22). Det får og har naturligvis kon-

sekvenser for affektiviteten i digtene. Det vigtige er netop *ikke* jegets individuelle følelser. Når man altså siger, at Skinnebach skriver om affekter, eller at han skriver affektivt, er man nødt til specificere: Det er affekter, der – ligesom henvendelsen – overskrider det rent personlige plan. Der gives i det hele taget ikke én enkelt stemme bag stemtheden, affekterne kan ikke tilskrives eller føres tilbage til et entydigt “jeg”.

Det er således afgørende, at følelserne hos Skinnebach ikke så meget er individuelle, personlige og psykologiske fænomener, som de er kollektive, sociale og politiske. Det er også en pointe for store dele af den såkaldte affektteori: Sådan skriver filosofen og kønsteoretikeren Judith Butler i bogen *The Frames of War*: “Our affect is never merely our own: affect is, from the start, communicated from elsewhere.” (Butler 2010, 50) “My affect enters you and yours, me”, skriver en anden affektteoretiker, Teresa Brennan i bogen *The Transmission of Affect* (Brennan 2004, 14), hvor hun også taler om affekter som en bølge, en rytme, en vibration i mødet mellem mennesker. Brennan gør opmærksom på, at en affekt kan være i et rum, uafhængigt af det individ, der indtræder i det, og som straks bliver påvirket af den. Ligesom kemikalier, sekreter og hormoner kan affekter således gå ind under huden på folk og direkte i blodet via en fysisk transmission. Affekten kommer udefra snarere end indefra. Affekt er atmosfære.

Det betyder bl.a., at affekten er noget, som har mig. Jeg har ikke den. Man kan ikke eje eller beherske en affekt, grammatikken er anderledes for så vidt som aktøren står i akkusativ. Det bevæger mig. Man er sat i bevægelse. Man bliver oprørt, grebet. At være i affekt er at være ude af sig selv, påvirket og bevæget. En lignende tanke har Søren Kierkegaard givet udtryk for i begyndelsen af *Kjerlighedens Gjerninger*:

Din Ven, Din Elskede, Dit Barn, eller Hvo, der ellers er Gjenstand for Din Kjerlighed, har en Fordring paa Yttringen af den ogsaa i Ord, naar den virkeligen bevæger Dig i Dit Indre. Bevægheden er ikke Din Eiendom men den Andens, Yttringen er hans Tilgodehavende, da Du jo i Bevægheden tilhører ham, som bevæger Dig, og bliver Dig bevidst, at Du tilhører ham. (Kierkegaard 1962, 17)

Affekten står aldrig alene; den tilhører et system af relationer, institutioner, mennesker, kroppe, sind, ideer, ting. På den måde undergraves også den traditionelle dualisme mellem subjekt og objekt, fornuft og følelse, krop og sind. Affekten er en relation, en passage, en kollision, et møde, men ikke nødvendigvis et møde mellem et individ og et andet, det er hele tiden noget andet og noget mere end det. Det skyldes ikke mindst den effekt, affekten har: At man ikke længere er sig selv, at man kommer ud af sig selv, at det i en vis forstand ikke længere er muligt at sige: Jeg føler. Affekten kan opfattes som et transformeringspunkt, der kan antage forskellige former (et smelte-, koge-, kondenserings- eller koaguleringspunkt), men hvor det væsentlige er, at et givent stof forandrer sig og bliver til noget andet end det, det er eller var. Det er ikke en metafor, men en metamorfose. Affekten er en begivenhedsmæssig bevægethed.⁵

I det, Kierkegaard kalder for "Bevægetheden", er man under alle omstændigheder ikke herre over sin bevægelse eller påvirkethed. I Skinnebachs digte gælder det både jeget og duet. Det vil for jegets vedkommende sige: Det er gennemstrømmet af verden, et helt igennem socialt væsen. Det viser mange af digtene i *I morgen findes systemerne igen*. En scene, hvor vintertræerne kradser på husets ruder og er ved at trænge ind i hjemmet, gentages et par gange: "Og så gik vi vel gennem et efterår igen, en vinter igen / og skeletfingre bankede diskret på vinduet" (Skinnebach 2004, 30). På et tidspunkt blander selv solen sig og slår et vindue ind. På den facon griber omverdenen ganske konkret ind i jegets private rum.

At jeget er sensibel som en aktie er med andre ord ensbetydende med, at jeget lader sig gennemstrømme af bevægetheden. Jeget har ikke affekterne. De har ham. Et digt i *Din misbruger* leverer det afgørende billede: "Jeg vil ligne en bygning du kan gå ind i / for at finde en overtrukket konto / Jeg vil ligge på vejen med bilerne / der kører ind og ud af mine blodbaner" (Skinnebach 2006, 27).

Sådan er forholdet mellem jeget og omverdenen. Bilerne kunne være et billede på hvad som helst, samfundet for eksempel, der kører ind og ud af jegets blodbaner. Jeget er med andre ord en bygning, man kan gå ind i (og finde en overtrukket konto!); et trafikalt knudepunkt, man kan køre ind og ud af. Digtet peger endvidere på det fysiologiske niveau: Bilerne – eller affekterne – går direkte i blodet på jeget.

Sådan kunne man forsigtigt foreslå, at Skinnebachs digte får en meteorologisk funktion: De forsøger at vejre stemningen i dagens Danmark. Det er igen ikke kun en metafor. Det centrale i digtene er deres affektive atmosfære, deres klima om man så må sige (i den forstand er der en slags forbindelse til forfatterskabets seneste bog, *Øvelser og rituelle tekster* (2010/11), hvor det mere konkret er klodens klima og atmosfære, der digtes om). Som i: der kan være en særlig atmosfære i et rum, og en arbejdsplads kan have et bestemt klima. "Vejret, som altid / ikke til at begribe i Danmark", skrev Skinnebach før, men det er det, der *skal* begribes, for vejret er verdens hud, et symptom på en stemning, der i lige så høj grad tilhører det ydre som det indre.⁶ Ligesom en aktie registrerer vejret, hvordan verden har det, og vi registrerer for vores vedkommende vejret, og hvordan vi har det. Det er to sider af samme sag inden for det, man altså kunne kalde Skinnebachs affektive meteorologi.

"Alle følelser er latterlige" – om affektiv ambivalens og politik som affektmodulation

Denne korrelation mellem indre og ydre invalideres dog, så snart den postuleres.⁷ Meteorologi er langtfra en sikker eller objektiv videnskab, ligesom subjektets følelsesliv i sig selv slet ikke er til at stole på. Det vil sige: Man kan på ingen måde tage en given affekts oprigtighed og autenticitet for givet. Eller som Elfriede Jelinek siger et sted: Alle følelser er latterlige. Sådan er det også hos Lars Skinnebach: Følelserne er latterlige, eller der hersker i hvert fald en vis affektiv ambivalens. Man skal altså passe på, når man analyserer affekter i hans forfatterskab. Der er en tendens til eksempelvis at uddrage en slags heroisk vrede, en guddommelig vred stemme,⁸ men ved en sådan fremgangsmåde overser man udsagn som: "Nostalgi er en degradering af følelsen / Ethvert følelsesudbrud er en degradering af følelsen / Du vil ikke være evigt til grin" (Skinnebach 2004, 18).

Med andre ord er det nærliggende at læse digterens vrede som en latterlig vrede. For digteren selv går aldrig fri hos Skinnebach. De privilegerede idioter, som kritiseres overalt i forfatterskabet, er OGSÅ digterne eller digteren selv (der NB ikke kan stave til "privilegerede"):

De tager pis på dig
 politikerne som beskytter folkets følelser. Hip, hip, hurra!

De tager pis på dig
økonomerne når mennesket bliver økonomiernes redskab
De tager pis på dig
digterne når de siger at talentet er en særlig egenskab
De tager pis på dig
Det er de privilegerede [sic!] der forsvare deres privilegier
(ibid. 41)

Der må altså tages flere forbehold, når man giver sig i kast med en analyse af affekter i Lars Skinnebachs poesi. I det hele taget kan man godt stille spørgsmålstegn ved, om det overhovedet giver mening at lede efter affekterne i Skinnebachs forfatterskab og sige: Se, dét er vrede, hér er der en irritation, dér en skam. En sådan katalogiserende analysestrategi risikerer at glemme det faktum, at affekten ikke er genkendelig som privat og personlig følelse.⁹ At affekten ikke bare er noget, der er, eller noget, man har. At der ikke er tale om en identificérbar, individuel og ren følelse, som man kan leve sig ind i og identificere sig med som læser. At det ikke er en statisk størrelse. Snarere er den affektive tilstand langt mere diffus og flygtig, affekternes præcise placering og beskaffenhed er langt sværere at få hold på, hvilket blandt andet beror på affekternes 'urene' og sociale karakter og den uklarhed og ambivalens, som omgiver dem, og så det, at affekterne snarere får betydning gennem deres bevægelse end gennem deres indhold.

En yderligere komplikation i forhold til at stille sig analytisk tilfreds med at opspore og identificere en enkelt affekt er det, som K. E. Løgstrup i bogen *Kunst og erkendelse* fra 1983 kalder 'følelsen ved følelsen'.¹⁰ Den samme følelse kan jo føles på et ual af forskellige måder, alt afhængig af kontekst, dagsform, historiske omstændigheder og deslige. Det er nærmest indlysende på et helt intuitivt plan. En følelse som vrede kan eksempelvis føles frydefuld, forfærdelig, deprimerende, opløftende etc. Ligesom en mangel på eller fravær af følelse også er en følelse. Enhver affektanalyse kræver på den måde dette andet skridt, eller dette metablik, om man vil.

Hvis vi forlader disse metodiske betragtninger (men holder dem in mente,) for i stedet at vende tilbage til Skinnebachs digte, så er et helt centrale aspekt af affektiviteten altså, at følelser altid allerede er kontamineret og kompromitteret. Det er i den forstand, at følelser er latterlige. Fordi

de altid allerede er en del af socialiteten. Fordi de er genstand for politisk administration. "De tager pis på dig / politikerne som beskytter folkets følelser. Hip, hip, hurra".

Der er ikke kun tale om, at politikerne administrerer det offentlige rum, naturen, samfundets indretning. "Søen er et fællesskab / alle de parkeringer og offentlige skraldespande" (Skinnebach 2004, 28). At "selv havet virker planlagt" (ibid. 11). Politik er også en orkestrering af den følelsesmæssige erfaring af søen og havet og alle disse offentlige skraldespande. Politikerne kan opfattes som "edderkopper", der i det første digt fra *I morgen findes systemerne igen* "organiserer mine drømme og privatøkonomi" (ibid. 9). Det offentlige griber således ind i det private på en meget intim måde ved at organisere drømme, begær, følelser og fantasier.

I en vis forstand mimer visse af digtene i *I morgen findes systemerne igen* den måde, hvorpå samfundet taler til, interPELLerer og kontrollerer sine subjekter. Det skaber et vist *ubehag*. Når institutioner taler intimt til os. Når en eller anden telefonsælger insisterer på at blive ved med at kalde mig "Mikkel". Intet sted er det mere markant end i det digt i *I morgen findes systemerne igen*, der går forud for "De tager pis på dig"-digtet:

Jeg gør dig ikke noget
jeg gør dig ikke noget
jeg belemrer dig ikke med følelser
jeg belemrer dig ikke med fortrolighed
jeg belemrer dig ikke med ansvar
Du kan have tillid til mig
du kan være tryk her
du kan være lykkelig her
Hvorfor vil du ikke være lykkelig?
Vi kan være sammen, tættere
kom tættere på, bare
lidt tættere på
Hvorfor vil du ikke være lykkelig?
(Skinnebach 2004, 40)

Dette digt er måske det mest ubehagelige digt i hele forfatterskabet, og digtet fremviser også en række af de henvendelsesforhold, som er uad-

skillelige fra digtenes affektive modi: Forholdet mellem bestemt/ubestemt henvendelse, mellem konkret/abstrakt og mellem offentlig/personlig eller intim. Hvem er det jeg, det du, det vi – er det til at fastlægge umiddelbart? Kan henvendelsen siges at være forankret i en konkret situation? Og er stemmen i digtet en personlig stemme? Svaret må blive et trefoldigt nej. Det vigtige i denne sammenhæng er især, at man her har at gøre med et digt, hvor udsigelsen må opfattes som offentlig eller institutionel i den forstand, at det er institutionerne, der taler gennem digteren til læseren; det er så at sige en henvendelse fra det offentlige; det er samfundet, der snakker. Skinnebach skriver *fra* sin omverden her. Som der står i en af Skinnebachs nyere tekster (optrykt i *Victor B. Andersen's Maskinfabrik*), en slags dialogisk drama mellem Dana og Timo:

Dana:

hvor længe kan vi udholde hinanden når det offentlige kryber
ind ad åbningerne

Timo:

du er det offentlige...

(Skinnebach 2012, 21)

Det offentlige er politisk! Sådan ville slagordet lyde for Skinnebachs poesi i de tre bøger, som godt kan opfattes som en slags trilogi: *I morgen findes systemerne igen*, *Din misbruger* og *Enhver betydning er også en mislyd*. I forhold til akse mellem det offentlige og det private medfører det, at det offentliges instanser (de kommunale systemer eksempelvis) taler intimt til os som i ovenstående digt. Men det implicerer også, at det offentlige gøres til en privat sag og ikke omvendt: "Jeg finder nydelse i at gøre offentligheden / til en privat sag", står der i *Din misbruger* (Skinnebach 2006, 22). Sådan er det. Der er ikke tale om, at Skinnebach bringer private sager ud i det offentlige rum, at det private eksponeres og gøres offentligt, politisk. Det er slet ikke den bevægelse og logik, der forefindes her. På den måde står det offentlige og det private eller intime ikke i modsætning til hinanden. Det intime rum er ikke aflukket eller afskåret fra offentligheden. Det offentlige kryber ind ad åbningerne til det intime, individuelle rum – på både udsigelses- og følelsesniveau.

For at rekapitulere: Hvorfor spiller affekterne en så afgørende rolle for Skinnebach? Det gør de, fordi den samfundsmæssige virkelighed er en affektiv virkelighed, fordi systemernes regulering i det store hele er affektivt anlagt. Sagt på en anden måde: Forvaltningen af samfundet er en forvaltning af følelser. Som der står i en af de besværgelser fra *I morgen findes systemerne igen*, der allerede er blevet citeret to gange, beskytter politikerne folkets følelser.¹¹ Man kunne kalde det affektpolitik. Folkets følelser er offentligt administrerede, det intime rum – dvs. følelsernes rum – kan ikke adskilles fra det offentlige ditto. Det er den forståelse og analyse, der ligger til grund for Lars Skinnebachs poesi fra og med *I morgen findes systemerne igen*. Enhver effektiv regulering hviler på en affektiv regulering. Den de-leuzianske affektteoretiker Brian Massumi formulerer det i et interview på følgende måde:

So power is no longer fundamentally normative, like it was in its disciplinary forms, it's affective. The mass media have an extremely important role to play in that [...] Affect is now much more important for understanding power, even state power narrowly defined, than concepts like ideology. Direct affect modulation takes the place of old-style ideology.(<http://www.international-festival.org/node/111>) (Massumi 2015, 30-32)

Den sidste bemærkning er central: Der er ikke tale om ideologi, men om affekt. Eller rettere: Den ideologiske interpellation er affektivt forankret. På den måde bliver affektanalyse vor tids ideologikritik. En anden affektteoretiker, Lauren Berlant, skriver i bogen *Cruel Optimism* fra 2011, at nutiden altid først opfattes affektivt,¹² og at enhver analyse, for slet ikke at nævne enhver kritisk analyse, af samtiden derfor forudsætter en beskrivelse af affekter: “Any account of realism requires an account of affect” (Berlant 2011, 52).

Det er i denne specifikke forstand, at det giver mening at tale om en form for *affektiv realisme* hos Skinnebach. Den måde, hvorpå han forholder sig til samtiden og griber den an, er realistisk, fordi den er affektiv. Han kortlægger den historiske nutids affektivitet. Han gør sine digte stemte, dvs. modtagelige og påvirkelige over for den samtid og det samfund, som de nu engang er rundet af.

Afsluttende bemærkninger – om muligheden for at kortlægge generationer affektivt

En af Berlants principielle pointer i *Cruel Optimism* er, at genrer er defineret ved den affektive kontrakt, de tilbyder.¹³ Det synes overordentligt relevant at betænke i forhold til de diskussioner om dobbeltkontrakter og lignende begreber, der har floreret i både akademiske og bredere, offentlige kredse de senere år. Men det er sådan set ikke *min* afsluttende pointe her. Min pointe er, at ikke bare genrer, men også generationer kan afdækkes og udlægges affektivt (hvorved og hvorfor man også kan beskrive samtidsslykkens historiske udvikling ud fra affektive kategorier). På trods af denne afsluttende afstikkers interimistiske karakter håber jeg at vise, at det i det mindste er værd at overveje. I teksten "Følelsesstrukturer" ("Structures of Feeling") fremsætter en af affektteoriens stamfædre, Raymond Williams, netop en lignende betragtning ud fra et princip om affektens historicitet. I en længere passage, som det er nødvendigt at citere i sin helhed, skriver Williams:

Til trods for de betydelige og på visse niveauer afgørende kontinuiteter i grammatik og vokabular, taler ingen generation helt samme sprog som den foregående. Forskellen kan defineres som et spørgsmål om tilføjelser, afviklinger og modifikationer, men det er ikke udtømmende. Hvad der virkelig ændrer sig, er noget ret generelt, over et bredt spektrum, og den beskrivelse, der ofte passer bedst på forandringen, er det litterære begreb 'stil'. Det er altså en generel forandring snarere end en række bevidste valg, om end man kan udlede såvel valg som effekter af den. Tilsvarende former for forandring kan iagttages i adfærdsformer, klædedragt, arkitektur og andre former for socialliv. Det er et åbent spørgsmål – eller rettere en række specifikke historiske spørgsmål – hvorvidt den ene eller den anden gruppe har været dominerende eller indflydelsesrig i forbindelse med disse forandringer, eller om de snarere er resultatet af en langt mere generel interaktion. For det, vi definerer her, er en særlig kvalitet ved social erfaring og relationsdannelse, som er historisk distinkt fra andre særlige kvaliteter, hvilket giver sig udslag i fornemmelsen af en bestemt generation eller periode. Relationerne

mellem denne kvalitet og de øvrige historisk specifikke udtryk for ændrede institutioner, formationer og antagelser og, bag om disse, de skiftende sociale og økonomiske relationer mellem og i klasser, er igen et åbent spørgsmål, dvs. en række specifikke historiske spørgsmål (Williams 2013, 13-14).

Et afsluttende eksempel, der både er konkret og nogenlunde aktuelt: Den såkaldte Generation Etik, der inkluderer forfattere som Olga Ravn, Amalie Smith, Morten Chemnitz og – mere perifert – Asta Olivia Nordenhof og Bjørn Rasmussen. I henhold til den generationsdebat, der foregik i begyndelsen af 2014, foranlediget af en artikel i Information d. 24/1 2014 under overskriften “Generation Etik” (Bendsen 2014), kunne meget vindes, hvad klarhed og præcision angår, ved at give denne debat en affektiv ramme og således forstå forskelle på generationer som forskelle i historiske erfaringer og affektive atmosfærer.

I første omgang må man gøre opmærksom på og gøre rede for, at denne generation af forfattere (hvis vi altså antager, at der er tale om en generation) i vid udstrækning har et fælles og nymaterialistisk grundlag, som både er ontologisk og etisk funderet.¹⁴ Det vil sige, at de pågældende forfattere, på trods af deres interne forskelligheder, skriver ud fra en grundlæggende tanke om og erfaring af, at væren som sådan er en social og materiel størrelse, at kroppe *i udgangspunktet* er filtret/foldet ind i hinanden, og at denne erkendelse nødvendigvis og uundgåeligt fører et etisk imperativ med sig. I skriften.

Med andre ord: Hvis væren består af en masse ting, der er filtret ind i hinanden, hvis væren ikke er en passiv, plump substans, men en vibrerende materialitet; hvis kroppe er sammenblandinger af mikrober, mineraler, partikler, affekter, kød, hud og sprog, og hvis disse kroppe således ikke er beholdere hver for sig, men porøse størrelser, der er viklet ind i og prisgivet andre kroppe, andre væsener; hvis væren på den måde er social, hvis væren som sådan er kropslig, hvis væren indebærer, at man aldrig bare er, uden at andre også er, og at min væren, min krop, min følelse, mit ståsted i verden derfor aldrig kun er *min* eller *mit*, men noget som på samme tid er mindre og større end som så og end mig; hvis det er med andre ord noget, vi deler: væren, kroppen, følelsen, verden. Hvis det forholder sig sådan, eller hvis det er sådan, man mener, det forholder sig, hvis det er ens grundsyn, ens

sociale og kropslige ontologi, og hvis man oven i købet er forfatter, så er det klart, at det *må* have betydning for den måde, man skriver på, (for så vidt som enhver bog, enhver poetik, beror på en eller anden form for syn på verden): Sproget kan således heller ikke tænkes uafhængigt af væren, verden, kroppen.

Et sådant udgangspunkt – og her kommer det affektive perspektiv langt om længe ind i billedet – fører unægtelig også en bestemt affektivitet med sig. Elisabeth Friis har i et indlæg på Promenaden forsøgt at betegne det som sorg og omsorg (Friis 2014) og Stefan Kjerkegaard har, ligeledes i et blogindlæg, karakteriseret denne generation som “den bekymrede generation” (Kjerkegaard 2014). I alle tilfælde vidner de nævnte forfatters tekster på hver deres måde om en etisk omsorg over for det nære, over for den anden. En sorg over at selvom der er tale om en sammenfiltrethed, er der også en afgørende afstand. Jeg er dig, men jeg er også ikke dig. Eller som Olga Ravn formulerer det i *Jeg æder mig selv som lyng* fra 2012: “Kroppens grænser er hysterisk konkrete” (Ravn 2012, 61).¹⁵ Eller som Amalie Smith skriver i starten af *I civil* fra samme år: “*Cura* er latin og betyder omsorg, pleje, skrift. Fra *cura* kommer *curiosus*: nysgerrig, omsorgsfuld, og senere *curiosum*: det nysgerrighedsvækkende” (Smith 2012, 8).¹⁶ Eller som en linje lyder i Morten Chemnitz’ debut *Inden april* (2013): “I den omsorg for lyset som vinteren har” (Chemnitz 2013, 22) – en omsorg som den poetiske stemme deler eller i hvert fald forsøger at efterstræbe.

Denne sorg eller omsorg giver sig endvidere til kende rent grammatisk eller sprogligt i den markante brug af diminutiver: Hos Ravn optræder ordet “lille” konstant, hos Chemnitz finder vi lidt sol og lidt blå, det lette og spinkle, “den lille gade” og noget som er “i det små”, og hos Smith er det små objekter (celler, sten, mineraler), som opmærksomheden fæstnes ved, mens der i Asta Olivia Nordenhofs *det nemme og det ensomme* (2013) blandt andet står, at “små flødeboller kan være så små man blir sindssyg” og at “alle har været så vidunderligt små” (Nordenhof 2013, 16 & 19).

Generelt kan man således sige, at hos denne generation af forfattere forbinder affekten sig snarere med etik end med politik. Kontrasten til Lars Skinnebachs affektive tonalitet og temperament er i hvert fald til at tage og føle på. Det er også Lars Frosts pointe i bogen *Kongskilde NS 5100*, hvor han på et tidspunkt beskriver en oplæsning på Vestjyllands Højskole og efter at have gjort sig morsom på de unge forfatters bekostning i en fodnote

bemærker, at det, han i virkeligheden savner hos dem, er temperament. Dybest set indikerer denne kritiske iagttagelse, at der ikke er nogen affektiv resonans eller klangbund mellem Frosts generation – hvortil jo også Skinnebach hører – og så den ‘nye’ etiske generation. Det er netop et spørgsmål om temperament. Det temperament og de humørskeft, den aggressivitet og vrede, man finder i Frosts og Skinnebachs tekster er simpelthen fraværende hos den nye generation (med undtagelse af Nordenhof, den undtagelse der her bekræfter reglen). Det er ikke en kritik, men en konstatering, og det er under alle omstændigheder en anden historisk erfaring, der ligger til grund for deres tekster, og dermed også en anden affekt og – som Williams artikulere det – en anden, en helt anden *stil*.

Litteratur

- Bendsen, Pauline (2014): "Generation Etik", i *Information* 24.1.2014.
 Findes på: <http://www.information.dk/485672>.
- Berlant, Lauren (2011): *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Brennan, Teresa (2004): *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell University Press.
- Brink, Dennis Meyhoff (2013): "Dantes litterære atmosfærologi", i *K&K*, nr. 116.
- Bruckner, Pascal (2011): *Perpetual Euphoria. On the duty to be happy*. Princeton: Princeton University Press.
- Butler, Judith (2010): *Frames of War. When Is Life Grievable?* London: Verso.
- Chemnitz, Morten (2013): *Inden april*. København: Gyldendal.
- Dahl, Christian og Sharma, Devika (red.) (2013): *K&K*, nr. 116. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Deleuze, Gilles (2006): *Forhandlinger. 1972-1990*. Helsingør: Det Lille Forlag.
- Deleuze, Gilles (2005): *Cinema I. The Movement-Image*. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles (2005): *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Deleuze, Gilles og Felix Guattari (1994). *What is philosophy*. New York: Columbia University Press.
- Frantzen, Mikkel Krause (2012): "Poetisk Materialisme", i *Information* 1.6.2012. Findes på: <http://www.information.dk/302311>.
- Frantzen, Mikkel Krause (2013): *Lars Skinnebach*. København: Arena.
- Friis, Elisabeth (2014): "Sorg og omsorg". Findes på: <http://prmdn.dk/sorg-og-omsorg/>.
- Frost, Lars (2013): *Kongskilde NS 5100*. København: Gyldendal.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Redwood City: Stanford University Press.
- Jameson, Fredric (2013): *The Antinomies of Realism*. London: Verso.
- Kierkegaard, Søren [1847] (1962): *Kjerlighedens Gjerninger* (ved H.O. Lange). København: Gyldendal.
- Kjerkegaard, Stefan (2014): "Den bekymrede generation". Findes på: <http://kjerkegaard.blogspot.dk/2014/02/den-bekymrede-generati-on.html>.
- Larsen, Lars Bang (2010): *Spredt væren*. Aarhus: Det Jyske Kunsthøgskole.
- Løgstrup, K. E. (1983): *Kunst og erkendelse*. København: Gyldendal.
- Massumi, Brian (2015): *Politics of Affect*. Cambridge: Polity Press.
- Nordenhof, Asta Olivia (2013): *det nemme og det ensomme*. København: Gyldendal.
- Ravn, Olga (2012): *Jeg æder mig selv som lyng*. København: Gyldendal.
- Rösing, Lilian Munk (2009): "Hvornår er en brosten guddommelig vold? Om vredens politik og litteraturens vrede stemmer". Findes på: <http://www.audiatur.no/bokhandel/?visning=omtaler&tekst=23>.
- Skinnebach, Lars (2000): *Det mindste paradis*. København: Gyldendal.
- Skinnebach, Lars (2001): "Vi kunne sidde på en græsplæne", "Eller er der?" og "Johanne", i *Kærlighed til fædrelandet var drivkraften* (sammen med Jeppe Brixvold, Lars Frost og Pablo Henrik Llambías). København: Lindhardt og Ringhof.
- Skinnebach, Lars & Tue Andersen Nexø (2003): "Leder", i *Den blå port*, nr. 59/60. Arena, 2003.
- Skinnebach, Lars (2004): *I morgen findes systemerne igen*. København: Gyldendal.
- Skinnebach, Lars (2006): *Din misbruger*. København: Gyldendal.

- Skinnebach, Lars (2009): *Enhver betydning er også en mislyd*. København: Gyldendal.
- Skinnebach, Lars (2009): *Post it* (lavet i samarbejde med Cecilia Westberg). Vejby: Hurricane Publishing.
- Skinnebach, Lars (2010): *Kapitaland*. Gasspedal, Forlaget [FINGER-PRINT] og OEI Editör, i serien NOORD.
- Skinnebach, Lars (2010/2011): *Øvelser og rituelle tekster*. Aarhus: After Hand (håndlavet førsteudgave i 2010, masseproduceret 'folkeudgave' i 2011).
- Skinnebach, Lars (2011): "Om inspiration og Øvelser og rituelle tekster" i *Kulturo*, 17. årgang, nr. 33.
- Skinnebach, Lars (2012): "Undervejs (landskabet, rummet omkring dem i konstant forandring)" og "Den artificielle have", i *Victor B. Andersen's Maskinfabrik*, 37. årgang, nr. 47, august 2012.
- Smith, Amalie (2012): *I civil*. København: Gyldendal.
- Williams, Raymond (2013): "Følelsesstruktur", i *K & K*, nr. 116, 2013.

Noter

- 1 Artiklen her tager udgangspunkt i et oplæg, jeg holdt ved konferencen "Nye perspektiver på samtidslyrikken" i Aalborg april 2014 og er en bearbejdet version af min monografi *Lars Skinnebach*, i særdeleshed denne bogs kapitel 2.
- 2 Tanken er tyvstjålet fra Gilles Deleuze, der et sted skriver, at der er *en emotionel atletik* på færde hos Antonin Artaud.
- 3 Teoretisk set giver det derfor næsten sig selv, at jeg vil tage udgangspunkt i det, der de senere år er gået under navnet affektteori. For en god introduktion til dette felt vil jeg henvise til det særnummer om affekt, som tidsskriftet *K&K* lavede for nylig (nr. 116, 2013).
- 4 Hvis man har hørt Skinnebach læse sine digte op, ved man også, hvad jeg taler om. Meget af tiden er hans stemme helt oppe i det røde felt, i de høje toner: skinger, desperat, stakåndet og med hårde, distinkte tryk på usædvanlige og uforudsigelige steder. Tempoet er rasende højt, ordene spyttes ud, der tales *til* i mere end en forstand. Så går han pludselig ned i tempo og toneleje, trækker ordene ud, oplæsningen bliver mere blød, lav og langsom, inden han vender tilbage til det opkørte gear. Sådan skifter tempoet konstant. Det er en performance, der får sin helt egen

- rytme, og det samme har Skinnebachs digte sådan set i sig selv. Min pointe er, at denne rytme også er en affektiv rytme, digtene skifter i tempo og humør, det går op og ned i register, bølger frem og tilbage. Ligesom en akties kurs.
- 5 Dette er en udpræget deleuziansk affektforståelse (se litteraturlisten for de relevante værker).
- 6 Disse betragtninger, som ikke er nye inden for affektteorien (se for eksempel Hans Ulrich Gumbrechts *Atmosphere, Mood, Stimmung* eller Dennis Meyhoff Brinks artikel om "Dantes litterære atmosfærologi" i *K&Ks* affekttemanummer) støtter sig frem for alt til et afsnit i Pascal Bruckners *Perpetual Euphoria* (Bruckner 2011, 95ff.).
- 7 Jf. Bruckner *ibid.*
- 8 Se for eksempel Lilian Munk Rösings analyse af Skinnebach i "Hvornår er en brosten guddommelig vold? Om vredens politik og litteraturens vrede stemmer" (Rösing 2009).
- 9 I sin nye bog *The Antinomies of Realism* opstiller Fredric Jameson netop en modsætning mellem følelser, som kan benævnes, og affekter, som har en indbygget modstand mod sproget og i vid udstrækning undslipper dets begrebslige identifikation: "The new implication is that affect (or its plural) somehow eludes language and its naming of things (and feelings), whereas emotion is preeminently a phenomenon sorted out into an array of names [...] love, hatred, anger, gear, disgust and so forth" (Jameson 2013, 29).
- 10 I dette værk taler Løgstrup flere steder om stemthed (fra det tyske *Stimmung*). Hermed hentyder han til sindets modtagelighed og påvirkelighed: "Det er først og sidst som stemt, at sindet lever – oplagt – af vor omverden i dens natur. Sammenhængen kan ikke tænkes tæt nok [...] uden at være stemt, næret af tingene i deres natur, ville der ingen oplagthed og energi være til i én eneste livsytning", skriver han i *Kunst og erkendelse* (Løgstrup 1983, 14). Løsriver man disse tanker fra deres oprindelige, semi-eksistentiale kontekst, kan de sådan set godt overføres til Skinnebach: Det er en poesi, der er stemt; som er både modtagelig og påvirkelig i forhold til omverdenen. På den måde bliver selve henvendelsen også stemt – og omvendt: Stemtheden er henvendt, den ytrer sig.
- 11 Denne ene sætning indfanger både følelsernes sociale karakter og den ambivalente attitude i forhold til affekterne. Følelserne er sociale, genstand for politikernes forvaltning eller endda et produkt af en bestemt politik (f.eks. frygt). Og det giver naturligvis anledning til ambivalensen, til mistroen i forhold til følelserne. Hvornår er de overhovedet til at stole på?

- 12 “the present is perceived, first, affectively” (Berlant 2011, 4), skriver Berlant tidligt i bogen. Og senere: “Public spheres are always affect worlds” (ibid. 226)
- 13 Jf. ibid. 66.
- 14 Her tænker jeg især på Jane Bennett og Judith Butler, som i øvrigt begge optræder som referencer i Amalie Smiths *I civil*. Jeg vil i den forbindelse tillade mig at henvise til endnu en avisartikel i Information (fra 1/6 2012), som jeg står bag, som bærer overskriften “Poetisk materialisme” (Frantzen 2012), og som netop forsøger at sætte ord på det, der dengang ikke var mere end en intuitiv kortlægning i avisformat.
- 15 En bog hvor de sidste linjer lyder: “lilla lilla lilla marcherer, din sorg løber over til mig. Hey smukke.” (Ravn 2012, 71).
- 16 Her finder man også en længere passage om sorg: “Sorgen er eksotisk, en tropisk frugt, fed og løs i kødet omkring en blank mahognifarvet kerne, sådan en frugt spiste jeg i plantagen: Jeg suttede kernen ren og holdt den i hånden og tog et billede af den. Om natten blev min hånd så varm, at jeg måtte lægge mig på den. Sorgen har altid et øje på sig selv [...] Det, der skiller os ad: At sorgen har øjne. Når den stiger op i organerne, når den hældes i, som var kroppen en flaske til genopfyldning og hjernen en prop, er den allerede nået til hjernen, sorgen, og den møder sig selv i hjernen og spejler sig.” (Smith 2012, 38)

“HER HAR I MIG”

Genre og kontekst i Asta Olivia Nordenhofs blog- og bogpoesi

MICHAEL KALLESØE SCHMIDT

Det er efterhånden mere reglen end undtagelsen, at yngre danske lyrikere har en blog ved siden af deres bogudgivelser. Af fremtrædende eksempler kan nævnes Olga Ravn, Amalie Smith, Sternberg, Caspar Eric, Victor Boy Lindholm, Martin Glaz Serup, Peter-Clement Woetmann, Ejler Nyhavn, Lars-Emil Woetmann og mange andre. Fænomenet er så udbredt, at det uden problemer lader sig konstatere. Men hvad betyder det for det enkelte forfatterskab, at det breder sig ud over blogformatet, som i nogle tilfælde endda er dets primære publikationskanal? Hvis forfatterbloggen er blevet den unge poesis vigtigste arnested, hvilken status har den trykte digtsamling da?

Disse spørgsmål trænger sig på, og svarene vil givetvis være forskellige, alt efter hvilket forfatterskab man konsulterer. I det følgende vil jeg kaste et blik på forholdet mellem Asta Olivia Nordenhofs stadigt ekspanderende blog, *JEGHEDDERMITNAVN MED VERSALER* (herefter: JH-MNMV), og hendes eneste trykte digtsamling, *det nemme og det ensomme* (2013). Nordenhofs blog har vakt mere opmærksomhed end nogen anden dansk forfatterblog, og digtsamlingens succes er bl.a. betinget heraf. Efter som størstedelen af teksterne i den trykte bog findes i tidligere versioner på bloggen, kan man endda mene, at bogen er utænkelig uden bloggen og fremstår som et sekundært eller afledt produkt af den digitale tekstproduktion. Undervejs i overgangen fra blogpost til bogside skifter teksterne medie, genre og kontekst, og det er svært at undlade at tage højde for dette forhold, uanset hvilken form af teksten man læser.

Ekshibitionisme og kommunikation. Bloggen som genre

Bloggen er et socialt medie, der også kan opfattes som en genre. I artiklen “Blogging as Social Action: A Genre Analysis of the Weblog” (2004) skitserer Carolyn Miller og Dawn Shepherd genrens historie og funktioner.

Miller er uhyre betydningsfuld for den retoriske genreteori, ikke mindst grundet sin artikel "Genre as Social Action" fra 1984. Blog-artiklen spiller på titlen fra 1984, og genreteoretisk ligger den i direkte forlængelse heraf med fokus på genrer som "typified rhetorical actions based in recurrent situations" (Miller 1984, 159). I analysen af bloggen fremhæver Miller og Shepherd "self-expression" og "community building" som bloggens primære sociale handlinger (Miller 2004). Dels præsenterer og konstituerer bloggen en digital identitet for forfatteren, dels anmoder bloggeren implicit eller eksplicit læserne om at kommentere og derved blive medforfattere. Ifølge Miller og Shepherd skyldes genrens succes en voyeuristisk tendens i tiden omkring år 2000, som bl.a. har udmøntet sig i reality-tv og en radikal indskrænkning af berømtheders privatsfære (ibid.). Inden for litteraturen kunne man oplagt tilføje autofiktionens dominans i samme periode. Samtidig må man spørge, om der ikke er en fundamental forskel på privatmenneskets selvfremsstilling i en blog på den ene side og den professionelle forfatters brug af genren på den anden?

I de fleste tilfælde ville svaret være bekræftende, hvorfor Miller og Shepherds karakteristik, som angår private blogs,¹ ville ramme ved siden af. Nordenhofs blog er dog et særtilfælde, hvor forfatteren ved siden af de lyriske indlæg anvender genren, som en privatperson kunne tænkes at gøre det. Der er til gengæld den væsentlige forskel på JHMNMV og private blogs, at Nordenhof på grund af sin forfattervirksomhed påkalder sig langt større opmærksomhed, end en privatperson sandsynligvis ville kunne, hvorfor de private indslag virker desto mere påfaldende. Den sløring af grænsen mellem det private og det offentlige, som Miller og Shepherd fremhæver som kendetegnende for bloggen og dens samtid, gennemføres i særlig radikal grad af Nordenhof, eftersom hun som offentlig person insisterer på vedblivende at blogge, som om hun var ukendt. Mellem bloggens poster finder man således private bekendelsestekster, der synes mere egnede til en dagbog end en offentlig blog med mange tusinde læsere,² f.eks. dette opslag om den kræftsyge mors nært forestående død:

Imorgen [sic!] får vi svar på om kemoen og strålebehandlingen har virket, hvis ikke indstilles behandlingen. Jeg er så bange, men på sådan en bleg, afkræftet måde, en angst uden centrum, en optik snarere end en følelse eller et temperament, hvis man

kan skille de ting ad. Jeg har bedt, jeg har forsøgt at skrive sætninger, der kunne lindre [...]
(JHMNMV, 4/12-2011)

I citatet italesættes skriftens funktion som forløsende, men selve citatet er ifølge jeget ikke en del af den lindrende proces, som derimod repræsenteres ved et par sætninger, der følger efter et komma længere nede. Hvis blogpostens metasproglige indledning til disse linjer ikke lindrer smerten, hvad er da dens funktion? Et led i den selvfremstilling og selvkonstitution, som Miller og Shepherd udpegede? Eller er det snarere et forsøg på kommunikation; en opfordring til deltagelse? I hvert fald har en enkelt læser skrevet en kommentar med trøstende ord, som dog ikke besvares af Nordenhof. Ved at læse de umiddelbart omgivende tekster, postens kotekst³, finder man længere nede i bloggens kronologi fiktionsdialoger, hvori der optræder karakterer fra Nordenhofs debutroman, mens man senere i december kan følge morens sygdomsforløb som et narrativ formidlet i øjeblikke af angst og sorg. Dette løber sporadisk frem til morens død 30. december, hvorefter der følger et halvt års blogpause. Narrativet er med al sandsynlighed ikke en forfatters koketterende selvfremstilling, men et skrivende jeks spredte udsagn om en personlig krise. Her er den offentlige forfatteridentitet tilsidesat til fordel for det private skriftjeg, som konstituerer sig selv i en henvendelse, der besvares med trøstende kommentarer, og som overskrider blufærdighedsgrænser for læsere, der forventer sproglig ekvilibrisme af den unge digter. Alligevel skaber de fiktive dialoger, der optræder som kotekst, en tvivl hos læseren. Det lader sig ikke endeligt afgøre, hvornår fiktionsdiskursen skrider over i den private og omvendt. Bloggen rummer begge dele, og det er ikke altid muligt at adskille de forskellige diskurser, hvorfor JHMNMV er et lysende eksempel på den kombination af selvfremstilling og kommunikation, som Miller og Shepherd fremhævede, samtidig med at den i radikal grad slører grænsen mellem det offentlige og det private.

Et andet træk ved den private blog er ifølge Miller og Shepherd "community building" (Miller 2004). Den funktion udfører Nordenhof især i sensommeren 2012 ved dels at tage initiativ til en skrivegruppe for folk med psykiske og økonomiske problemer, dels ved at udskrive en poesikonkurrence, hvor de fire bedste tekster om "kamp og kærlighed" vinder bogpræmier (JHMNMV, 12/7-2012). Skrivegruppen bliver ikke til noget,

men konkurrencen gennemføres, og vinderne annonceres sidenhen. Konkurrencedigte står efter Nordenhofs instruktioner som kommentarer til den blogpost, der udskriver konkurrencen, hvilket resulterer i, at en række læsere får lejlighed til at bidrage til bloggen. Deres svar på opfordringen er ikke blot de typiske kommentarer til det udsagn, en post udgør, men selvstændige kreative input med egne dagsordner. Læserne bliver således medforfattere og ikke blot kommentatorer.

Netop læsernes medejerskab af bloggen og den løbende genforhandling mellem afsender og modtager fremhæves i Stine Lomborgs empiriske blogstudie: “even though the author is by far the most active contributor to the framing of the communication, the conversation becomes coherent and meaningful for the participants, in the negotiation of relevance between author and readers, and the procedural unfolding of interaction” (Lomborg 2014, 73). Lomborgs beskrivelse af den private blog er rammen for de poster i JHMNMV, hvor Nordenhof opfordrer til interaktion. I forbindelse med skrivegruppen mislykkes interaktionen, fordi forfatteren og læserne ikke når til en fælles forståelse af relevanskriteriet: “Eneste kriterium for at kunne ansøge er at man er bange for at gå fuldstændig på røven” (JHMNMV, 22/8-2012). Misforståelsen fører til en irettesættende post fra Nordenhof, hvor hun udtrykker irritation over, at de læsere, der har tilkendegivet interesse for skrivegruppen, ikke synes at være “desperate” nok (31/8-2012). Dernæst bekender hun sin egen desperate tilstand, og en læser kommenterer skarpt: “Jeg har det pisse dårligt... men jeg gider ikke være med til dit lort” (ibid.). Herefter kuldsejler projektet tilsyneladende.

Skrivekonkurrencen er derimod et eksempel på en vellykket interaktion, hvor læsernes digte findes relevante for det overordnede tema “kamp og kærlighed”, og Nordenhof giver en grundig feedback til vinderne (6/8-2012). Endvidere ansporer konkurrencen Nordenhof til selv at skrive et digt under temaet “kamp og kærlighed” (17/7-2012), som siden trykkes i *det nemme og det ensomme* (10-15). Interaktionen er initieret og styret af Nordenhof, men resulterer i en række tekster, hvoraf den ene indgår i en bogudgivelse. Det hører til undtagelserne, at hun interagerer så direkte med læserne, men skrivekonkurrencen viser, hvor vidt bloggernes kommunikation kan føre, hvilket peger på endnu et lighedspunkt mellem JHMNMV og den private blog.

Steve Himmer påpeger også bloggens interaktive kvalitet i artiklen "The Labyrinth Unbound: Weblogs as Literature" (2004), hvor han desuden støtter sig til Espen Aarseths begreb, "ergodic literature" (Aarseth 1997), i en beskrivelse af bloggens kalejdoskopiske og uafgrænsede form: "the reader can open and begin reading the text – with which I refer to the weblog entire rather than specific, individual entries – at any point along the process of its production" (Himmer 2004). Videre præciseres bloggens værkstatus som fundamentalt forskellig fra den trykte bogs materielle værkafrænsning, eftersom teksten er potentielt uendelig: "There is no completion of a weblog – there is always the possibility [...] of an additional post to come" (ibid.). Disse karakteristika medfører ifølge Himmer, at bloggen kan anskues som en avantgardistisk litteraturform i Peter Brgers forstand, fordi dens tekster forskyder fokus fra værk til proces, integrerer hverdagen i kunsten, er kollektiv og ikke udmønter sig i et sælgeligt produkt (ibid.). Himmer taler her om blogs i bred forstand, men karakteristikken bliver yderligere interessant, når den relateres til forfatterblogs. Her kan digteren mde sine læsere fra et andet udsigelsespunkt end det lyriske, og det konstituerede digitale selv kan udtrykke sig om hvad som helst, samtidig med at digte, der evt. metasprogligt markeres som sådanne, kan indlejres i den stadigt udvidende tekstmasse. Uden hverken økonomiske eller institutionelle bindinger har forfatteren mulighed for at forvalte sit forfatterskab og i nogle tilfælde nå ud til flere læsere end de relativt få, der typisk køber en digtsamling. Hvad betyder denne skrivesituation for oplevelsen af litteratur, og hvilken forandring undergår digtet, hvis det siden trykkes i en regulær bogudgivelse? Nordenhofs dobbelte forfatterskab er et oplagt sted at søge svar på disse spørgsmål.

Værkkelhed og kotekst

Anskuet i et litterært perspektiv kendetegnes bloggen, som Himmer fremførte, ved sin uafsluttethed. I sin monografi om digital litteratur i bred forstand adresserer Markku Eskelinen forholdet med følgende spørgsmål: "What is the textual whole (or the literary work) if it can appropriate and mix texts not yet published, cannot be read in its entirety, if only a few of its signifiers can or will be shared by all its readers, or if there's no clear termination point to its metamorphosis and reading process?" (Eskelinen 2012, 69). Spørgsmålet angår litteratur, der bevidst eksperimenterer med

uafsluttethed, men alle elementer i beskrivelsen er relevante for forfatterbloggen. Man kan ikke diskutere en blog med en anden læser af samme blog og forvente, at man har læst den samme tegnsekvens som den anden. Selv hvis begge læsere har valgt at læse hele bloggen kronologisk på samme tidspunkt, må man være bevidst om, at værket kan udvides når som helst, og man må derfor træffe en pragmatisk beslutning om, hvornår man standser sin læsning. Snarere end en mangel er dette et vilkår for læsningen af blogs og et af genrens pertinente træk. Digtene i JHMNMV er omgivet af en anden kontekst end den mere genrerene tekstgruppe, de indgår i i *det nemme og det ensomme*. Nordenhof reflekterer selv over forholdet i en blogpost, der dels består af et digt, som indgår i den trykte digtsamling, dels en poetologisk refleksion:

Jeg holder af, at ligge [sic!] mine tekster op på min blog. Jeg vil egentlig nødig betragte bloggen som et sekundært medie. Jeg kan godt lide den energi der kan være ved, ikke at gemme til natten, den store forkromede bog [...] hvad kunne forholdet mellem en blog og en bog være? lad os sige halvdelen af digtene, en tredjedel, en fjerdedel, samtlige af digtene havde været publiceret på en blog før, hvordan ville man forholde sig til bogen? (JHMNMV, 22/8-2012)

Den fejlbehæftede ortografi, som er karakteristisk for JHMNMV, understreger udtrykkets umiddelbarhed, men indholdet formulerer præcis det problem, nærværende artikel undersøger: Er bloggen eller bogen det primære medie for forfatterens litterære tekster? Og hvad er forskellen mellem de to udgivelsesformer?

Helt konkret ledsages en række af blogdigtene af metasproglige kommentarer om deres tilblivelse, som ikke flyttes med over i bogen. I et enkelt tilfælde kan man følge et digts genese over tre forskellige versioner fra blog til bog. Første blogversion er postet uden metakommentar og har begyndelseslinjen: "vågner i et parcelhus i vanløse, stadig våd" (JHMNMV, 14/8-2012). Anden blogversion er derimod forsynet med en redegørelse for skriveprocessen, som er mere omfangsrig end selve digtet. Nordenhof beskriver her arbejdet med teksten som en proces, hvor digtet er en antropomorf størrelse, der besidder en vilje til at finde sin endelige form.

Første version “har ønsket sig at blive det følgende. og så har jeg, som en relativ dum hund, måttet arbejde på de ønskers vegne, begivenhedernes meddelelser, udlægge dem så retfærdigt som mine dumme fingre og min æblehjerne kan følge med” (1/4-2013).

Beskrivelsen har overraskende analogier til Martin A. Hansens forestilling om “Formaanden”: “der er et Tidspunkt, da denne Værkets Personlighed er blevet stærk nok til at løsne sig fra Frembringerens, da det gaar ud over hans, da der i Detaillernes Organisation, Skikkelsernes Vækst begynder at aabne sig en Viden, der ikke kommer fra ham til Digtet, men fra Digtet til ham” (Hansen 1948, 85). En parallel kunne også drages til Søren Ulrik Thomsens poetik *En dans på gloser* (1996), hvor skriveprocessen beskrives som et møjsommeligt arbejde mod digtets endelige version i “*call and response*-kommunikation med værkinstanten” (Thomsen 2001, 58).

Til forskel fra disse forfatteres abstrakt metafysiske forestillinger er Nordenhofs værkmetafysik forankret i “begivenhedernes meddelelser” og konkrete minder om private bekendte. Og dog: “jeg synes ikke jeg kan tillade mig at påstå noget sammenfald med det rent faktisk hændte, så længe den somewhat tiltalte ikke ville ha mulighed for at svare på rimeligt grundlag fordi henvendelsen også er generel” (JHMNMV, 1/4-2013). Digtets vilje forpligter forfatteren på at følge “begivenhedernes meddelelser”, mens hensynet til de implicerede privatpersoner forpligter forfatteren på at betone en distance til selve begivenheden. Konstateringen af, at henvendelsen “også er generel”, kan enten ses som et udtryk for en fintmærkende, genreorienteret bevidsthed om blogdigtets potentielle modtagergruppe eller opfattes som en påpegning af et generelt vilkår for litteratur. Uanset hvad præger metakommentaren læsningen af digtet, hvis førstelinje nu lyder: “et parcelhus i vanløse” (ibid.). Den poetologiske kontekst får betydelige fortolkningsmæssige konsekvenser for følgende linjer: “let nu, at bede mine skulderplader huske hvor gulvkoldt der var i jeres hus // et andet menneskes bevægelser i et andet rum end det jeg sidder i. / glemt, og så igen, når skriften møder et ophør, hørbart” (ibid.). Her tematiseres erindringen og skriften, og analogien til refleksionerne over digtets tilblivelsesproces er slående. Hvorvidt “skriften møder et ophør” i erindringen, dvs. glemsel, eller der henvises til den konkrete skriveproces og dens afslutning eller fuldendelse, lader sig ikke afgøre, men metakommentaren taler for den første mulighed: at skriften er et erindringsarbejde, som vel at mærke

ikke er mimetisk, men styret af en dialog mellem fortidens begivenheder og forfatterens litterære respons.

I digtets tredje og sidste version lyder førstelinjen: “jeg forsøger at komme i tanke om det parcelhus hvor du boede i vanløse”, og ovennævnte passage er blevet modificeret, så den entydigt henviser til skriveprocessen: “et andet menneskes bevægelser i et andet rum end det jeg opholder mig i/glemt, og så igen, nu hvor der er opstået et ophold i skriften, kan jeg høre dem” (Nordenhof 2013, 44). Uafgørligheden er opløst til fordel for en utvetydig metalitterær reference, og koteaksten består udelukkende af værkets øvrige digte samt paratekstuelle markører (der dog ikke rummer en genreangivelse). Forsiden er et foto af forfatteren, taget af hendes bror, hvorpå der er tegnet en cigaret i hendes hånd – affotograferet virkelighed tilført en kreativ detalje. På samme måde kan de tre versioner af digtet ses som gen- og omskrivninger af det samme erfaringsmateriale, der tager sig meget forskelligt ud fra version til version, men alligevel har de samme begivenheder som stof: parcelhuset i Vanløse, moren på havearbejde og en rose, jeget har fået foræret af sin konfirmationspræst. Alle tre versioner slutter med beslutningen om ikke at “skrive mere i dag”, og at “jeg kommer ind til dig nu” (JHMNV, 14/8-2012 og 1/4-2013, Nordenhof 2013, 45).

Metaperspektivet er mest udfoldet i den trykte bog, hvor de spredte associationer bindes sammen af markører som “jeg forsøger at komme i tanke om” (ibid. 43), “når jeg tænker på dig” (ibid.), “jeg hørte noget i radioen som igangsatte en kæde af tanker” (ibid.) og “nu kommer jeg til at tænke på noget morsomt” (ibid. 45). Man kunne antage, at denne formidling skyldes bogmediet, der ikke som bloggen er kendetegnet ved øjeblikkets indfald. Dette er blot en gisning, men blogversionerne og ikke mindst den poetologiske metatekst tilbyder utvivlsomt en anden læseoplevelse end bogdigtet. Hvilken af versionerne, der opfattes som den primære, afhænger først og fremmest af, i hvilken rækkefølge læseren bliver bekendt med digtets versioner.

Eksemplet med de tre versioner af Vanløse-digtet giver anledning til en overvejelse over, hvorvidt bloggen overhovedet lader sig adskille fra det trykte forfatterskab. Iben Engelhardt Andersen og Torsten Bøgh Thomsen diskuterer spørgsmålet i en artikel om Nordenhof, der er skrevet før *det nemme og det ensomme* udkom:

Der er en ensartethed i stilen og henvendelsen på tværs af platformene roman [= Nordenhof 2011], blog og Facebook, som ikke honorerer de forskellige niveauer af hhv. autenticitet og fikcionalitet, man normalt forbinder med disse medier. Derfor kan det måske synes oplagt at betragte det samlede tekstunivers som ét værk, men det kan samtidig blive ensbetydende med en principiel ignorering af jegets hensigt, den tydeligt biografiske smertefortælling, henvendte politiske udsagn og klam kropslighed i al begejstringen for det 'velskrevne'.

(Andersen 2013, 54)

Indvendingen mod at æsteticere alle Nordenhofs udsagn, så de bliver skønlitteratur frem for kommunikation, har som præmis, at en samlet værkbetragtning nødvendigvis vil være litterær og ikke retorisk. Med *det nemme og det ensomme* samt genesen af det netop behandlede digt in mente forekommer det mere oplagt at have det retoriske eller kommunikative perspektiv som udgangspunkt for den samlede betragtning og omvendt spørge, om den trykte bog kan unddrages det henvendende?⁴

Kamilla Löfström har – i forlængelse af Peter Stein Larsens begreb “interaktionslyrik” (Larsen 2009) – betegnet Nordenhofs poesi som “aktionslyrik”, hvormed der menes en kommunikation “mellem tekstens jeg og læserens du” (Löfström 2012, 24). I blogteksterne er det kommunikative element givet ved genrens centrale funktioner, som Nordenhof også gør brug af. Selv om det med Andersen og Thomsen kan fastslås, at hun “ikke honorerer de forskellige niveauer af hhv. autenticitet og fikcionalitet”, der er medierne iboende, benytter hun dog stadig bloggen som blog i modsætning til f.eks. Caspar Erics blog *dage i vores liv*, som udelukkende rummer lyrik samt enkelte readymades fra digterens hverdag. Sværere er det at betegne *det nemme og det ensomme* som et genuint kommunikativt udsagn, men tanken er et forsøg værd.

Henvendelser i bogform?

Tiltale i lyrisk form er så gammel som apostrofen og ikke i sig selv et bemærkelsesværdigt træk ved Nordenhofs lyrik. Det er JHMNMV, der får Löfström til at betegne Nordenhofs poesi som kommunikativ “aktionslyrik” bl.a. med henvisning til et udsagn, der ytres i forbindelse med

skrivegruppeinitiativet: "hvem som helst kan skrive væsentlige bøger, det eneste der skal til er at man er ærlig, at man taler ud fra sin egen krop og sit eget liv, der hvor man selv er i relation til andre" (JHMNMV, 22/8-2012). Danner denne ambition om en henvendt litteratur grundlag for en opfattelse af *det nemme og det ensomme* som "aktionslyrik"?

Hvis man læser bogen som et isoleret værk, støder man på en række henvisninger til navngivne personer, antageligvis fra jegets omgangskreds, og desuden støder man på forfatterens navn i flere af teksterne. Disse forhold er ikke påfaldende set i lyset af samtidslitteraturens optagethed af det biografiske, men hvis man ikke kender JHMNMV, vil man have svært ved at gennemskure, hvem de navngivne personer er. Familiemedlemmerne betegnes derimod ved slægtsrelationerne "far", "mor", "farmor", "farfar", "mormor", bortset fra broren som en enkelt gang omtales som "Albert". Under læsningen støber man langsomt billedet af familien, og de gentagne henvisninger til jegets navn Olivia bestyrker værkets biografiske karakter. Den lange række af øvrige personer, der af og til er navngivne, andre gange blot betegnes som "min kæreste" (8), "ham jeg datede" (9), "en" (43) etc., er straks sværere at placere i det netværk af erindringsglimt, som en stor del af værket udgøres af. Alligevel har man indtryk af, at det drejer sig om konkrete personer i jegets erindring. I den poetologiske kotekst til Vanløse-digtets anden version kan man læse følgende: "jeg vil ikke kalde de folk hvad de hed, dem jeg ikke kender længere" (JHMNMV, 1/4-2013). Denne oplysning har boglæseren ikke nødvendigvis til rådighed, hvorfor det kan være svært at se en systematik i, hvilke personer der navngives og hvorfor. De mange navne knytter dog jeget/Olivia til en række personer, hvilket skaber en relationel kontakt til omverdenen, der dog ikke overskrides jegets privatsfære.

En generel henvendelse finder man derimod i digtet med førstelinjen "jeg vil tale om arbejde" (Nordenhof 2013: 46-48, JHMNMV 18/5-2013). Ved anaforisk gentagelse af ordene "jeg vil tale" efterfulgt af en række emner mimer jeget en mundtlig udsigelsesform. Teksten er gennemført politisk og vedrører samfundsrelevante emner uden at tydeliggøre deres beslægtethed med jegets situation. I trykt form kan teksten opfattes som et politisk digt, mens den næsten identiske blogpost med større ret kan ses som et incitament til deltagelse i debatten om det politiske indhold. Den væsentligste forskel på de to versioner af teksten er linjebruddene, hvilket

formentlig skyldes forskellen på formatet i de to medier. Bogteksten bevarer således førsteversionens vilkårlighed i formen, uden at lade sig friste af de mere kunstnerisk betingede linjebrud man ser i bogens øvrige tekster. Denne formelle beslutning kan være et værn mod en æstetisering af teksten, der ville placere den blandt “det ‘velskrevne’”, jf. citatet af Andersen og Thomsen ovenfor. Ikke desto mindre er teksten trykt blandt de øvrige “velskrevne” digte, men det tydeliggør blot den politiske agenda. Midt i alle de private erindringer kommer pludselig en stilistisk set mundtlig tekst, der ansporer til politisk debat. Læseren anfægtes af de stærke udsagn, som i den overraskende slutning på et andet, selvbiografisk digt:

så gik jeg hjem og så krimi på tv, det er den rene armod
så mange som jeg
så sidder vi derhjemme og ser på døde kvinder
[...]
altså hvad sker der
hellere skal mennesker, der er vokset op med vold og sex, gøre sig til helgener og aflives på
den måde, end vi som fællesskab skal begynde at ta os af det altgennemgribende kvindehad
krimier slipper for let
alle slipper for let
(29)

Det politiske udsagn udtrykkes i de to lange linjer, hvor linjebruddet i modsætning til de omkringliggende linjer er vilkårligt. Også her kan fraværet af et kunstnerisk – auditivt eller visuelt – betinget linjebrud betragtes som en forskydning af fokus fra æstetik til politik. Iboende i mediekritikken er en opfordring til det “fællesskab”, der bør håndtere samfundsproblemerne i stedet for at lade sig pacificere af tv’et. Også denne tekst findes i en tidligere blogversion, hvor den er postet sammen med to andre tekster samt en indledende metakommentar fra forfatteren: “Her er tre ting jeg har skrevet i dag. jeg ved ikke hvad det er. Om det er en tekst eller tre eller tre ting der ikke er færdige eller noget der bare aldrig skal være mere end det her” (JHMNMV, 25/1-2013). I den trykte version har teksten undergået væsentlige forandringer, bl.a. at digtet slutter med konstateringen “alle slipper for let” frem for spørgsmålet “hvad sker der”. Blogtekstens spørgsmål kan være reelt, mens det i bogen fremstår retorisk. Til gengæld findes

adresseringen af fællesskabets ansvar kun i bogversionen, og den rummer derfor en opfordring til engagement, som blogteksten ikke har. Omvendt er blogpostens kotekstuelle markering af tekstens ubestemthed befordrende for en reception af teksten som dialogisk, og hypotetisk set kunne læseren kommentere direkte i forhold til det afsluttende spørgsmål. Der er dog ingen kommentarer til posten, og hvis den er tænkt som indbydelse til dialog, er den da også en noget uklar invitation i sin sammenfiltrering med postens øvrige tekster.

Bestemmelsen af Nordenhofs tekster som en særlig form for henvendt "aktionslyrik" giver mest mening i forbindelse med bloggen, som da også er Löfströms udgangspunkt for betegnelsen (hendes artikel er skrevet før *det nemme og det ensomme* blev udgivet). Den læser, der kun ser den trykte digtsamling, bevidner bearbejdningen af en række konkrete minder med navngivne og unavngivne personer, samtidig med at han/hun opfordres til at tage stilling til en række politiske og sociale spørgsmål. Det giver digtsamlingen et både stærkt personligt og engageret politisk præg, men den dialog "mellem tekstens jeg og læserens du", Löfström omtalte (2012, 24), realiseres ikke, eftersom jeget retorisk set dominerer bogen som en både litterær og biografisk instans.

Hvem taler?

Mens *det nemme og det ensomme* kan opfattes som en samling politisk knækprosa af biografisk art, er det noget mere problematisk at sætte JHMNMV på formel. Som nævnt opfylder dele af bloggen de funktioner, der i forskellige blogstudier udpeges som pertinente for genren. Samtidig forstyrrer de lyriske indslags vandring fra blog til bog og den tiltagende opmærksomhed omkring Nordenhofs forfatterskab siden bloggens åbning i 2010 en læsning af JHMNMV som en personlig blog. Præmissen for at læse *det nemme og det ensomme* som en lyrisk jegudsigelse er, at man negligerer ytringerne på bloggen, hvilket unægtelig er en reduktion af forfatterskabet. Bortset fra skrivepausen fra 30/12-2011 til 7/7-2012 er JHMNMV det konstante element i Nordenhofs tekstproduktion, og her kan man ofte ikke rubricere udsagnene som litterære. Som vist er blog-jeget i nogle tilfælde fuldstændig privat og biografisk, mens det andre gange – markeret ved metatekst og linjebrud – indgår i et lyrisk udsagn. Der er utvivlsomt forskel på disse udsigelsespositioner, men det skarpe skel

mellem diskurserne udfordres af de tekster, der findes i både blog- og bogform.

Digtet med den effektfulde åbningslinje “gid jeg hed torben og havde et lettere liv” (Nordenhof 2013, 19) findes i en næsten identisk version på bloggen (30/1-2013). Ud over nogle ændringer i linjebrud og ortografi er den eneste forandring åbningslinjen, der i blogversionen blot lyder: “suk”. Der er ingen metabeskrivelse af teksten og ingen kommentarer til blogposten, men den indledende interjektion fungerer som en eventuelt metatekstuel optakt, der præger digtets stemning. Hører udråbet med til digtet? Er det det lyriske eller biografiske jeg, der sukker? Spørgsmålene er relevante for teksten, der i begge versioner omhandler identitet.

Forestillingen om at hedde “torben” og have “et lettere liv” giver anledning til en lille fantasi om en bekymringsløs tilværelse, hvor “det retningssløse ville være så indlysende” (ibid.). Irrationelle indskydelser som at “få lyst til at slikke på et spædbarn” ville da kunne accepteres, men jeget forlader fantasien og konstaterer: “jeg har mistet forstanden” (ibid.). Videre oplyses det, at jeget har modtaget “et lykønskingskort fra en kvinde” (ibid.), der ved en misforståelse tror, at både jeget og hun hedder Livia. Denne lille begivenhed fører til et både begejstret og magtesløst udråb: “hvilken fryd! ingen har deres facts straight! alle har hovedet oppe i røven!” (ibid.). Slutteligt findes trøst og fællesskab i det forhold, at “alle har været så vidunderligt små” (Nordenhof 2013: 19) / “alle har været så vidunderligt / små” (JHMNMV, 30/1-2013). Tilsyneladende skyldes linjebruddet i blogversionen blot den kortere linjebredde i blogformatet, og den ortografiske forskel er formentlig blot en slå- eller stavfejl.

Hvad siger teksten om identitet? Den humoristiske leg med tanken om at flygte ind i navnet Torben og stå “fuldstændig gennemkneppet” i en lokal kiosk (ibid.) afvises som en uholdbar form for eskapisme, mens forvekslingen mellem jeget og en fremmed person ved navn Livia omvendt fører til forsoning i det fælles vilkår, at “alle” angiveligt lever i forvirring og har udspring i det refleksionsløse spædbarnsstadie. Hvis der ikke kan findes en stabil identitet, må man besinde sig på den erkendelse, at problemet gælder alle. Denne tankerække kan læseren tage med sig videre i forfatterskabet som en fortolkningsnøgle og en skepsis over for direkte overføring fra udsagn i første person til den biografiske forfatter, i bog såvel som blog. Teksten er en leg med førstepersonspronomet, og jeget udsæt-

tes for lignende eksperimenter i Nordenhofs øvrige digte. Som eksempel kan fremhæves digtsamlingens åbnings- og titeldigt:

en våd græsplæne og mig
det blir dejligt at træde ud på den
her lugter af ahorn

det nemme og det ensomme
ik dø for egen hånd ik eje sig selv fuldstændig
det lovmæssige og pligterne
sørge for te og appelsiner til de syge at livet kommer udefra

morgenens tidligste vand

nerverne er galere end jeg
(Nordenhof 2013, 7 / JHMNMV 26/6-2013)

Her får det lyriske jeg sin entré som et "mig", der møder et naturrum. Den dobbelt parataktiske opstilling af først "det nemme og det ensomme" og siden "det lovmæssige og pligterne" realiserer en modstilling af det individuelle og det sociale, men begge områder er forpligtet på en omverden. Selv i "det ensomme" kan eller bør man "ik eje sig selv fuldstændigt", og i begge tilfælde kommer livet "udefra". Pronominerne jeg og mig kan ikke isoleres fra det fælles, mens "nerverne", der nødvendigvis må være bundet til en konkret krop og/eller psyke, sættes i komparativ afstand til jeget. Her i bogens åbningsdigt, der også benyttes til at lancere dens udgivelse på bloggen (26/6-2013), spiller identitetens indlejring i omgivelserne en hovedrolle, og set i relation til bloggen og bogens øvrige digte synes det at være en vigtig pointe, at den, der taler, er direkte involveret i det fælles til trods for teksternes til tider nærmest private karakter.

Hvem taler da hvor? I bloggen konstitueres et digitalt selv i kommunikation med en uafgrænset læzerskare, hvoraf nogle lejlighedsvis kommenterer Nordenhofs poster, og enkelte endda direkte reagerer på de opfordringer, der få gange kommer til interaktion. I sidstnævnte tilfælde er afsenderen eksplicit modtagerrettet, hvilket også gælder i de informative indslag om udgivelsesreceptioner, oplæsningsarrangementer m.m., som er

at finde i JHMNMV. I de debatindslag, Nordenhof udsender, appelleres der også direkte til modtageren, som når hun ytrer et ønske om “en rød regering, og mere psykiatri på dagsordenen” (4/9-2011). Den generelle forhåbning er postet sammen med en personlig anmodning: “Jeg har en dejlig dejlig kæretse [sic!] og nogle gode venner, men jeg søger en kontakt til nogen jeg ikke skal være så bange for at belaste. En der f.eks. kan følge mig på jobcenteret og forklare mig hvad der foregår for jeg forstår det ikke og jeg bliver psykotisk af det” (ibid.). Der reageres ikke på den politiske kommentar om psykiatri, men en ansat i Region Hovedstaden nævner i kommentarfeltet, at hun har kontakten Nordenhof – en formentlig ganske uventet respons på anmodningen!

Posten med de to henvendelser er signeret “Olivia”, hvilket er overflødigt, eftersom bloggerens fulde navn automatisk følger hver blogpost: “ASTA OLIVIA NØRGAARD SANVIG NORDENHOF”. Jf. bloggens titel er det bemærkelsesværdigt, at det navn, jeget “hedder med versaler”, ikke er det samme, hun bruger til at signere sin blogpost. I en senere dialog på bloggen udmelder Nordenhof som svar til en nysgerrig læser, at hun ikke kan huske, hvad intentionen bag bloggens titel er (8/6-2013), men rent funktionelt giver det fulde, versaliserede navn hendes digitale identitet et navn. Derved markeres samtidig en afstand til den biografiske blogger, som ellers synes at være ganske tæt på det sproglige jeg i poster som den aktuelle. Betonningen af “Olivia” som afsender af forespørgslen om en støtteperson personliggør meddelelsen og styrker dens henvendende karakter. “Olivia” er nærmere privatmennesket end det lange versaliserede navn, og i *det nemme og det ensomme* omtales jeget også som Olivia, alternativt “olli”, mens det fulde navn ikke optræder, hverken i digtene eller deres peritext.

Hvor JHMNMV har to konkrete afsendernavne, har bogen kun ét: Asta Olivia Nordenhof, som samtidig er forfatterens officielle navn. Med Michel Foucault kunne man sige, at dette forfatternavn indskrives *det nemme og det ensomme* i den litterære institution (Foucault 2010). Hvor Foucault mener, at institutionen erobrer kunstværket fra dets ophavsmand eller -kvinde, må man i Nordenhofs tilfælde fastholde, at hun ikke mindst ved sin blogaktivitet og til dels ved henvisningerne til navnet Olivia i den trykte digtsamling bevarer et personligt ejerskab over sine tekster. JHMNMV kan ses som et opgør med den litterære institution og en provokation til de læsere, der ønsker at afgrænse litteratur fra anden tekstproduktion

– og i videre forstand virkeligheden. Selvsamme institution har dog præmieret både digtsamlingen og bloggen med Montanaprisen, hvorfor opgøret i en vis forstand er mislykket. Forfatteren tager selv emnet op i et debatindlæg, der er direkte møntet på Lars Bukdahl, men som rummer en principerklæring, der går ud over den konkrete polemik:

Jeg kan ikke se hvad jeg skulle med overbygningen, at dette er litteratur. Hvad skal det tilføje? Forstår ikke den der tidsløse bog mellem mennesket og mennesket, verden og verden. Jeg forstår det simpelthen ikke. At skrive noget er for mig på lige linje med alle andre handlinger der foregår i den fælles verden.
(15/2-2014)

Anskuet på den måde er alle forfatterskabets tekster handlinger, hvorfor man i forlængelse af Löfström kunne kalde dem "aktionstekster". Det begreb forvirrer dog mere end det gavner, da det rammesætter forfatterskabet som aktivistisk og derved underprioriterer den mere skrøbelige, private henvendelsesform, man også finder på bloggen. I stedet bør man opfatte forfatterskabets palet af udsigelsespositioner som en række udgangspunkter for kommunikation og selvkonstituering med forskellige mediale, generiske og stilistiske potentialer. På bloggen kan Nordenhof både kommentere og korrigere receptionen af sit forfatterskab, mens hun i *det nemme og det ensomme* benytter de rammer, et materielt litterært værk tilbyder til at konstruere et mere afgrænset, men lige så personligt univers.

I digtet med førstelinjen "sidde fuldstændig smadret" (Nordenhof 2013, 25 / JHMNMV 12/8-2012) kombineres den karakteristiske erindringsform med en direkte henvendelse. Blog- og bogversionen ligger tæt på hinanden, men der er et par påfaldende ændringer: navnene på de personer, der optræder i erindringsafsnittet, er ændret, og blogtekstens udfald mod borgerne i Gentofte er nedtonet en smule i bogen. Det første har ingen betydning for læseroplevelsen, men er formentlig et resultat af Nordenhofs princip om ikke at anvende navnene på personer, hun "ikke kender længere" (JHMNMV, 1/4-2013, se ovenfor). Den anden ændring kan derimod skyldes en tilpasning af det politiske udsagn til bogudgivelsens offentlighedsform, som er mere varig end blogpostens umiddelbare udtryk. I JHMNMV anklages Gentoftes borgere for mord: "jeg har lyst til at skyde

nogen, mig selv eller hele gentofte / råbe: ved i hvor mange i selv har slået ihjel” (12/8-2012). I *det nemme og det ensomme* er vredesudbruddet mere afdæmpet: “jeg er gal / på mig selv, på hele gentofte” (s. 25). Pointen er den samme, men blogpostens raseri er blevet til vrede. Begge steder fortsætter tiltalen til gentofteborgerne:

pas på jeg kommer og plyndrer jer
med mine barnebryster som er blevet gigantiske i mellemtiden
jeg har taget tyve kilo på af de nye piller
her har i mig
(26, 12/8-2012)

Truslen er drilsk og binder elegant leden ved rigdom sammen med digtets erindringssekvens, hvor jegets “barnebryst” omtales. At dette nu er udviklet til “gigantiske” bryster, demonstrerer både truslens potens og jegets frugtbarhed, men oplysningen om, at “de nye piller” antageligvis har afstedkommet de enorme bryster, bliver samtidig et lettere absurd udtryk for sårbarhed og sygdom. Afsenderen, der indledende erindrede at “sidde fuldstændig smadret”, slipper ikke sin skrøbelighed, men pointerer den i sin fremfaren mod fjendebilledet Gentofte. Den politiske udmelding afløser ikke det personlige udtryk, men begge elementer fastholdes i den afsluttende deiksis: “her har i mig”. Det, der frem for alt insisteres på i henvendelsen, er det personlige og autentiske, som gennemsyrrer både blog og bog, på tværs af skønlitterære former, mediemæssige kommunikationsforhold og generiske forventninger.

Afslutning

Den parallelle betragtning af *det nemme og det ensomme* og JHMNMV tydeliggør et forhold, der gælder mange forfatterskaber i dag: litteraturens rum overskrider bogudgivelsens rammer, og forfattere kan frit udfolde litterære eksperimenter og etablere poetologiske positioner i sociale medier. Hvor man i undersøgelsen af en forfatters litterære strategi eller poetik tidligere har været hensat til at granske essays, avisartikler og privat korrespondance, kan og bør man nu supplere denne forskning med inddragelsen af de digitale tekster. Disse ligger i naturlig forlængelse af det øvrige forfatterskab og kan i nogle tilfælde opfattes som primære. Det

er dog meget væsentligt at holde sig mediernes forskelle og forfatternes individuelle brug deraf for øje. Bloggen er uredigeret, og man kan ikke uden videre antage, at alle ytringer i dens forum er litterære. I Nordenhofs tilfælde er det evident, at hun veksler mellem private, dagbogslignende ytringer og generelle opfordringer til handling eller politisk debat. Det er ikke altid det samme jeg, der ytrer sig i henholdsvis blog- og bogform, men begge medier er en del af forfatterskabet. Forfattere som Caspar Eric og Amalie Smith forekommer mere bevidste om deres status af offentlige personer på deres blogs, ligesom Olga Ravn, der ynder selvironiske udsagn i blogmediet, anvender humor til at skabe distance til privatmennesket bag forfatteridentiteten. JHMNMV er således et ekstremt eksempel på opløsningen af skellet mellem offentlig og privat person, som næppe vil blive normsættende. I arbejdet med andre forfatterskaber må man undersøge, hvordan hver enkelt benytter digitale fora til at lancere, publicere og reflektere over litteratur. Det digitale jeg er så ustabil som det lyriske, og det ene kan ikke isoleres fra det andet.

Litteratur

- Aarseth, Espen (1997): *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Andersen, Iben Engelhardt og Thorsten Bøgh Thomsen (2013): "Jeg stiller mig ovre i baren når jeg er færdig med at læse op - om aggressivt nærvær i Asta Olivia Nordenhofs tekster", *Salon* 55 3.
- Cook, Guy (2001): *The Discourse of Advertising* (The Interface Series), New York/London: Routledge.
- Eric, Caspar (2014): *dage i vores liv*, <http://dageivoresliv.tumblr.com/>
- Eskelinen, Markku (2012): *Cybertext Poetics: The Critical Landscape of New Media Literary Theory* (International Texts in Critical Media Aesthetics, 2), London/New York: Continuum.
- Foucault, Michel (2010): "What Is an Author?", i Vincent B. Leitch (red.): *The Norton Anthology of theory and criticism*, New York: W.W. Norton & Co.
- Hansen, Martin A. (1948): "Konvention og Formaand", *Heretica* 1.

- Himmer, Steve (2004): "The Labyrinth Unbound: Weblogs as Literature", i Laura J. Gurak, Smiljana Antonijevic, Laurie Johnson, Clancy Ratliff, Jessica Reyman (red.): *Into the Blogosphere: Rhetoric, Community and Culture of Weblogs*, http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/labyrinth_unbound.html
- Larsen, Peter Stein (2009): *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring år 2000*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Lomborg, Stine (2014): *Social Media, Social Genres: Making Sense of the Ordinary* (Routledge Studies in New Media and Cyberculture, 16), New York/London: Routledge.
- Löfström, Kamilla (2012): "I virkelige verden", *Salon* 55 2.
- Miller, Carolyn R. (1984): "Genre as Social Action", *Quarterly Journal of Speech* 70.
- Miller, Carolyn R. og Dawn Shepherd (2004): "Blogging as Social Action: A Genre Analysis of the Weblog" i Laura J. Gurak, Smiljana Antonijevic, Laurie Johnson, Clancy Ratliff, Jessica Reyman (red.): *Into the Blogosphere: Rhetoric, Community and Culture of Weblogs*, http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/blogging_as_social_action_a_genre_analysis_of_the_weblog.html
- Nordenhof, Asta Olivia (2010-14): *JEGHEDDERMITNAVNMEDVERSALER*, <http://jegheddermitnavnmedversaler.blogspot.dk/> [angivet som JHMNMV]
- Nordenhof, Asta Olivia (2011): *Et ansigt til Emily*, København: Basilisk.
- Nordenhof, Asta Olivia (2013): *det nemme og det ensomme*, København: Basilisk.
- Thomsen, Søren Ulrik [1996] (2001): *En dans på gloser*, København: Vindrose.

Noter

- 1 Begrebet 'privat blog' er et oxymoron, som støtter sig til Stine Lomborgs definition af personlige blogs, hvor afsenderne "write as private individuals, not professionals" (Lomborg 2014, 53).
- 2 I en flere år gammel post skriver Nordenhof, at bloggen har haft "næsten halvtredstusind besøgende" (JHMNMV, 12/7-2012).

- 3 Kotekst defineres af Guy Cook som følger: “text which precedes or follows that under analysis, and which participants judge to belong to the same discourse” (Cook 2001, 4).
- 4 Facebook-profilen inddrages i øvrigt ikke her, selv om den er relevant for forfatterens selvfremstilling. I forbindelse med forholdet mellem den digitale lyrik og teksterne i *det nemme og det ensomme* er bloggen den relevante publikationskanal, og derfor fokuserer jeg udelukkende på den.

HVER SIN YAHYA HASSAN En læsning af digtsamlingen *Yahya Hassan*

STEFAN KJERKEGAARD

Performatives cannot always be rethetered to their moment of utterance, but they carry the mnemic trace of the body in the force that they exercise. One need only to consider the way in which the history of having been called an injurious name is embodied, how the words enter the limbs, craft the gesture, bend the spine. One need only consider how racial or gendered slurs live and thrive in and as the flesh of the addressee, and how these slurs accumulate over time, dissimulating their history, taking on the semblance of the natural, configuring and restricting the doxa that counts as “reality”.

Judith Butler: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*

EN ANALFABET HAR KUN SINE ORDSPROG / OG SIN
DUMME STAMMES DOGME

Yahya Hassan: *Yahya Hassan*

I denne læsning af digtsamlingen *Yahya Hassan* (2013) forsøger jeg at argumentere for, hvorfor og hvordan bogen får sin retoriske styrke og stærke appel til et publikum uden for digtlæsningens sædvanlige rammer. Det sker gennem anvendelse af begrebet positionering. Med ordet positionering henviser jeg til Bronwyn Davies og Rom Harrés positioneringsteori, der handler om identitetsprocessen som diskursiv, dvs. at man i forhold til de situationer og historier, man indgår i, både positionerer sig selv og bliver positioneret af andre (Davies 1990). Min læsning anser derfor *Yahya Hassan* for at være en del af Yahya Hassans identitetsforhandlinger, dvs. noget der sker i tæt relation til den kontekst og de diskurser, som værket er blevet til inden for.

Yahya Hassan er en fremragende digtsamling, men bogen alene gør ikke hele værket, og derfor forsøger jeg at lave en læsning under hensyn til positioneringen, der er en del af *iværksættelsen* af værket. Tanken er at

kombinere nærlæsninger med udgangspunkt i flere af digtsamlingens tekster med en mere diskursiv læsning af denne iværksættelse af bogen i en større kontekst. Jeg gør her brug af den amerikanske filosof og kønsteoretiker Judith Butlers forståelse af sproget som performativt. I særlig grad fokuserer jeg på Butlers ide om implicit censur som en del af ethvert menneskes subjektsformation. Her henter jeg inspiration i kapitlet “Implicit Censorship and Discursive Agency” fra bogen *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (1997). Normalt anser man censur for at være noget, der opstår efter en upassende eller krænkende ytring i offentligheden, men for Butler handler det i højere grad om, at censur går forud for talen i det hele taget: “Censorship precedes the text (by which I include ‘speech’ and other cultural expressions), and is in some sense responsible for its production” (Butler 1997, 128). Når Butler kalder sin bog for *Excitable Speech*, er det således et ordspil på det citérbare. Tanken er, at Yahya Hassans bog citerer eller, mere præcist, er en *iteration* af en kontekst og scenografi (Maingueneau 1999), der potentielt set var der i forvejen. Dette gælder både indefra og udefra.

I åbningsdigtet “BARNDOM” hører man f.eks. ikke bare verset “FØRST DEN ENE HÅND FREM SÅ DEN ANDEN”, men også allusioner til børnesangen “Først den ene vej / så den anden vej”. Jeg vender tilbage til “BARNDOM” om lidt. Ser man digtsamlingen udefra, er *Yahya Hassan* fortællingen om den unge ghettoknægt med det store skrivetalent. Det er fortællingen om at tage sin egen fortælling ved hånden og føre den fra en hård barndom over en kriminel tilværelse i Aarhus V til en udgivelse på Gyldendal og optagelsen på Forfatterskolen i København. En dreng og sidenhen en ung mand, der nægter at acceptere sin skæbne og er sin egen lykkes smed. Man tænker umiddelbart, at fortællingen er enestående, men glemmer så, at allerede Adam Oehlenschläger med sit skuespil *Aladdin* (1805) lagde grunden til, at flere elementer ved denne fortælling alligevel kan virke genkendelige i en dansk kontekst. Georg Brandes skrev f.eks. om *Aladdin*, at den er: “Udgangspunktet for nyere dansk Aandsliv, Grundstenen over hvilken den Bygning er opført, som udgør dansk Literatur i dette Aarhundredes første Halvdel”. (Brandes 1886, 201) Både “Hver sin Hassan” og udtrykket “Naturens muntre Søn” stammer fra *Aladdin*. Desuden finder man i Oehlenschlägers værk ideen om, at barnet er begavet med et talent fra naturens

side, som er en af de grundfortællinger, der knytter sig til Yahya Hassan, men f.eks. også til H.C. Andersen og senere hen mere ironisk til Henrik Pontoppidans romanfigur Lykke-Per.

På den ene side er den litterære begivenhed *Yahya Hassan* derfor unik og singulær, mens den på den anden præcis er dette, fordi den trækker på en række velkendte kontekster og derfra hiver hidtil uudsagte ting frem i lyset. Jeg er således enig med den engelske litterat Derek Attridge, når han i en bog om det enestående og singulære ved litteraturen beskriver gode læseoplevelser sådan her:

The experience of intimacy that we sometimes have in reading a work for the first time, then, is not a sign that it lacks singularity, inventiveness and alterity. On the contrary, a sense that the work speaks to my inmost, perhaps secret, being, that it utters thoughts I have long nurtured but never had the power to express, is likely to be an effect not so much of its confirming already distinct and fully configured ideas and preferences but rather of its tapping into deeply rooted elements of my idioculture, precipitating and crystallizing them, bringing some obscured perceptions out of the shadows while discarding others. The singularity of the work speaks to my own singularity. (Attridge 2004, 78)

For ordet *idioculture* findes der ikke en direkte pendant på dansk, men dets betydning kan i en lidt formel udgave være det system af viden, overbevisninger, adfærd og skikke, der deles af medlemmerne af en gruppe. Det vil sige en kultur, som medlemmerne kan henvise til, og som udgør grundlaget for den videre interaktion. Det er på baggrund af en sådan opfattelse om en idiokultur, at jeg ønsker at læse *Yahya Hassan* både som værk og fænomen.

Iværksættelsen af *Yahya Hassan*

Selvom digtsamlingen *Yahya Hassan* umiddelbart ingen afsnitsinddelinger har, giver det god mening at opdele digtene i en række spor, der til en vis grad kommer i en kronologisk rækkefølge. Først de selvbiografiske digte om barndommen, der volumenmæssigt fylder mest i bogen, dernæst nogle

mere lyriske digte, hvor jeget er mindre selvbiografisk, f.eks. “JETLAGS-FORNEMMELSE” eller “FEBRUARFORUDSIGELIGHED”, der i et mere traditionelt lyrisk perspektiv må anses for at være højdepunkter i samlingen. Man fornemmer en stor sympati for den yngre broder, endog en sympati rettet mod barnet som sådan, imens antipatien overfor det lyriske jeg – i takt med at voksentilværelsen indfinder sig – vokser. De første digte kunne i den henseende minde om Vita Andersens beskrivelser af en utryg barndom i *Tryghedsnarkomaner* (1977), hvorimod de sidste med deres skepsis over for voksendom og autoriteter af enhver slags snarere udviser ligheder med flere af Michael Strunges tidlige digte.

Digtsamlingen afrundes med “LANGDIGT”, der udsigelsesmæssigt via konstruktionen “MIG JEG” leger med den splittelse, der ligger i at være “statsløs palæstinenser med dansk pas”, som der står på bagsiden af bogen. Dertil kommer oplevelsen af, at man på den ene side er på vej ind på Forfatterskolen og skal udgive en digtsamling på det hæderkronede forlag Gyldendal, på den anden side stadig er forankret i et ghettomiljø med vold, kriminalitet og stoffer. “MIG JEG” er naturligvis også en arabisk mutation af det danske sprog, som bruges i og omkring ghettomiljøet. “LANGDIGT” er en elegant og sjældent set form for reprise, der fortrinsvist ernærer sig ved en selv-citation, dvs. et digt hvor man får den samme historie (som i digtene indtil dette punkt) fortalt igen, men i en form der gennem selvironi og humor, men uden den store fortrydelse, stiller Hassan i et selvrensende lys: “MIG JEG ER PERKER / MIG JEG FORSTÅR IK EN DANSKERS IDIOMER / MIG JEG HAR IK JOGGET I NOGEN SPINAT / OG HVIS DIG DU BLIVER VED / MED OG SNAK OM SPINAT / SÅ DIG DU FÅR EN PROBLEM!” (142). Den særlige form fører til en slags katarsis for Yahya Hassan (Jf. Brix Jakobsen (2012, 104ff) og Nicolaisen (2014, 45)).

Lars Bukdahl, der begejstret har skrevet om Hassans digte på sin blog, beskriver de ovennævnte spor præcist:

Den begynder som knaldhård og kuldslået knækprosa uden dik-kedarer a la Vita Andersen om en opvækst i Århus med pøle af pis, tæv med trælameller, angst for julemanden, indbrud, røgte-lefoner og brutale pædagoger. Derefter slår den over på et mere hallucinatorisk og metaforisk spor, hvor der skides roser og hvor

barnekroppene ligger ved bjergets fod. For til sidst at ende i det fantastiske topstykke “Langdigt”, der over 35 sider modulerer ud i et vildt syntaksdestruerende amokløb a la Hassan Khemiri eller måske endda Lars Skinnebach, der på et – hvad? århusiansk, perkerdansk – eller måske på lyrisk – brænder det hele af og opsuger al fortid, alt liv og alle tematikker ind i et vildt lyrisk nu, hvor sprogmaskinen bare kører af sig selv. (Bukdahl 2014)

“BARNDOM” tilhører faktisk den mere lyriske del af samlingen, og selvom der berettes om (formentligt) specifikke oplevelser i jegets liv, handler det i højere grad generelt om den opvækst, som jeget og andre ligesindede har oplevet, dvs. erfaringer som det lyriske jeg har til fælles med en række andre danskere med palæstinensisk eller udenlandsk baggrund.

Det er især dette digt, som Yahya Hassan har brugt til at brænde igennem i offentligheden. Det var f.eks. “BARNDOM”, Hassan valgte at læse op ved både DRs og TV2s nytårskavalkader for afrundingen af året 2013. Digtet rummer også i kim de fleste af de tematikker og problemstillinger, som digtsamlingen mere generelt gennemspiller samtidig med, at man som læser fornemmer et lyrisk gennembrud, dvs. en digter der finder sin stemme på tværs af tavshed og vold. Medtænker man Yahya Hassans markante oplæsning, bliver det oplagt at læse digtet som en introduktion til hele samlingen.

Oplæsningen af digtet kunne man allerede finde på Politikens hjemmeside den 4/10 2013, dvs. tre uger før digtsamlingen officielt udkom. Dagen efter udgiver Politiken en debatartikel, der indeholder et interview med Yahya Hassan, og som har titlen: “Digter: Jeg er fucking vred på mine forældres generation”. Artiklen er en af Politikens mest omdelte på de sociale medier til dato og har foruden interviewet også indlejret en video, hvor Hassan inciterende og med sine øjne direkte rettet ind i kameraet fremsiger “BARNDOM”. På engelsk taler man ofte om poesi som *memorable language*, noget der bider sig fast i hukommelsen, og det er præcis det, som fremførelsen af digtet her gør, ikke mindst fordi Hassan reciterer. Han læser det ikke op.

Kombinationen af video og tekst bør nok ikke undervurderes i forhold til de sociale medier. Disse har formentlig haft stor indflydelse på, hvorfor delingen blev så omfattende. I den forstand er *Yahya Hassan* na-

turligvis også en mediebegivenhed, der kan gøres til genstand for undersøgelse, selvom jeg i det følgende vælger at fokusere på det litterære. Man kan derfor være i tvivl om, hvor stor en rolle Yahya Hassans litteratur og det litterære faktisk spiller i de diskussioner, som debuten frembragte, men det er bemærkelsesværdigt, at kombinationen af litterær performance og debatskabende udsagn forefindes fra starten. At hævde at det udelukkende er det litterære aspekt, som har igangsat de efterfølgende diskussioner, vil være naivt. Omvendt havde mediebegivenheden *Yahya Hassan* næppe været så effektivt igangsat uden den litterære udgivelse.

Dette er også tanken i forfatter og rektor for forfatterskolen Pablo Llambías' kronik "År Y" om Hassan, som blev bragt i *Politiken* 6.12.2013. Andre danskere med udenlandsk baggrund har forsøgt at gøre det samme som ham, men ikke med nær den samme effekt. Llambías skriver:

Det er som digtsamling, at stoffet får sin betydning. Det er som digtsamling, at vi får noget at tale om, også når det kommer til at handle om ytringsfrihed, forhold blandt muslimer, forholdet til danskerne og så videre. Uden denne præcision i beskrivelsen, uden Yahya Hassans fuldstændig personlige og digteriske investering i teksten var der ingen betydning. I hvert fald ikke i samme overvældende grad. (Llambías 2013)

I tillæg til dette kommer så den litterære effekt, hvormed han performer og fremsiger sit budskab. Dette står ikke i modsætning til effekten af teksten på papiret, snarere tværtimod. Llambías kalder Hassan for et naturtalent på en scene, fordi han er ærlig, og det, han siger, er sagt med et mod, som nødvendigheden af udsagnet fordrer. Sammenligner man de mere kendte oplæsninger af digtet "BARNDOM" med oplæsningen af det samme i Søren Marcussens dokumentar "Himlen over os", der tegner et ærligt portræt af Yahya Hassan før udgivelsen af digtsamlingen, og før han blev en landsdækkende begivenhed, vil man imidlertid høre nogle få, men ganske væsentlige forskellige.



Yahya Hassan læser op fra sine digte. Søren Marcussen: "Himlen over os" (2013). Gengivet med tilladelse fra instruktøren.

Sprogligt mest markant er det, at Hassan bruger "jeg" i stedet for "vi" som i den trykte version. Mere markant end dette er dog Hassans diktation henholdsvis det ene og det andet sted. I filmen har Hassan endnu ikke tillagt sig sin karakteristiske oplæsningsfacon, den monotone messen, det strengt rytmiske. Oplæsningen af digtene er med andre ord også blevet skærpet i præcisionen siden dokumentarfilmen, og præcisionen gør også her en enorm forskel. Nu hører vi ikke kun en vred ung dansk digter med etnisk baggrund og dialekt, vi hører også en mellemøstlig og muslimsk inspireret messen. Han har lagt sit manuskript fra sig, og igennem ham toner så at sige mere end digteren frem. Tonen er med ét flertydig og flerstemmig. På trods af ordenes åbenlyse kritik af en bestemt gruppe af muslimer i Danmark, taler det muslimske stadig sit tydelige sprog igennem oplæsningen. Dertil kommer dialekten, som mange danskere vil forbinde med Aarhus V, samt hans udtale af ord som "AL JAZEERA", der understreger hans baggrund og dermed fungerer etos-opbyggende. Nogle vil endog få associationer til Søren Ulrik Thomsens bevidst enstonige, men meget musikalske oplæsninger. På siden fremstår versene derudover nøgne og dybt afhængige af rytme og enjambement, fordi der ingen tegnsætning anvendes, og

brugen af kapitæler giver digtene et fladt, monotont, men stadig ekspres-
sivt udtryk, der vækker minder om Rudolf Broby-Johansens *BLOD* fra
1922 og Michael Strunges *Skrigerne* fra 1980.

TV Yahya Hassan fremsiger digtet 'Barndom'



Yahya Hassan reciterer digtet "Barndom" på Politikens hjemmeside. Gengivet med tilladelse fra Politikens.dk

Kigger man nærmere på "BARNDOM", er det karakteristisk, at perspekti-
vet via et blik på fjernsynet flyttes fra et jeg til et vi i den sidste del af digtet,
hvor det lyder sådan her:

JEG KIGGER NED OG VENTER PÅ DET BLIVER MIN TUR
MOR SMADRER TALLERKENER I OPGANGEN
SAMTIDIG MED AT AL JAZEERA TV-TRANSMITTERER
HYPERAKTIVE BULLDOZERE OG FORTØRNEDE KROPSDELE
GAZASTRIBEN I SOLSKIN
FLAG BLIVER BRÆNDT
HVIS EN ZIONIST IKKE ANERKENDER VORES EKSISTENS
HVIS VI OVERHOVEDET EKSISTERER
NÅR VI HIKSTER ANGSTEN OG SMERTEN

NÅR VI SNAPPER EFTER VEJRET ELLER MENINGEN
I SKOLEN MÅ VI IKKE TALE ARABISK
DERHJEMME MÅ VI IKKE TALE DANSK
ET SLAG ET SKRIG ET TAL
(5f.).

Perspektivskiftet er karakteristisk for hele digtsamlingen. Det er konkret, men også generelt på samme tid. Jeget taler om sin egen, men også om ligesindedes barndom; om hvordan det er at vokse op imellem flere sprog og i et "DERHJEMME", hvor man ikke må tale dansk. Det hele kondenseres i sidste vers, der er en gentagelse af vers elleve: "ET SLAG ET SKRIG ET TAL". Gentagelsen forbinder det specifikke med det generelle udsagn: Det her er noget, der sker igen og igen, og det sker ikke kun i dette "hjem".

Der er to fronter i digtet, et hjem og et hjemme, hvorimellem jeget udspændes. Med det menes der, at fronterne udspiller sig både i det hjem, hvor jeget og de andre børn befinder sig, og "hjemme", dvs. i "GA-ZASTRIBEN", et af de palæstinensiske selvstyreområder. Det "VI", som kommer til udtryk i den sidste del af digtet, relaterer sig til begge steder. Det er først et palæstinensisk vi og dernæst et vi, der går på danskere af anden etnisk herkomst. Dette labile tilhørsforhold understreges i øvrigt rundt omkring i bogen, f.eks. i "FERIEMINDER III", hvor jeget tilhører den gruppe, der bliver kaldt "DANSKE HUNDE" (44), fordi de er gæster i en flygtningelejr i Mellemøsten og i digtet "DAGFUNKTION", hvor jeget er en "FUCKING JYDE" (58).

"BARNDOM" er derfor et stramt komponeret og musikalsk digt, der primært holdes sammen af den sidste linjes gentagelse, som kobler de konkrete erfaringer med slægtens og familiens mere abstrakte. De konkrete erfaringer gennemspilles i et ligefremt og ekspressivt sprog, der bærer præg af bogstavrim (FEM, FAR, PØL, PIS), men også indeholder et subtilt spil på ordet flerkoneri i neologismen "FLERGRÆDERI", som skaber groteske, næsten komiske associationer til et spil mellem voldens vilkårlighed og barnets eller i hvert fald barneblikkets forsøg på gennem en forvandling af situationen til tal- og / eller sangleg at kontrollere begivenhederne.

Navnet og det selvbiografiske som forhandlingszone

Når man beskæftiger sig med en digtsamling som *Yahya Hassan*, er det vigtigt at være klar over, at selvbiografisk materiale fungerer anderledes i poesi end i romaner og fortællinger generelt. Jeg har beskrevet dette flere steder (Kjerkegaard 2010 og 2012). Det gælder også i en nylig artikel i tidsskriftet *Narrative* (Kjerkegaard 2014), hvor jeg forsøger at vise, hvordan den, der taler i et digt, oftest *ikke* kan ligestilles med f.eks. en fortæller i en fortælling. Desuden påpeger jeg, at digte i forlængelse heraf forholder sig anderledes til forholdet mellem fiktion og ikke-fiktion, samt at deres poetiske funktion (deres fokus på sproget for sprogets egen skyld) bidrager til betydningen på en anden måde end i prosa.

På den ene side er det rigtigt, som bl.a. narratologen Susan S. Lanser foreslår (2005), at lyrik er en genre, hvis tekster vi med rette har en tendens til at læse selvbiografisk, eller i hvert fald som tæt koblet med den empiriske forfatter – to ting der i mine øjne ikke helt er det samme. På den anden side kan man hævde, at den lyriske tekst netop pga. den tætte kobling til sin forfatter ofte er så “selvbiografisk” eller subjektiv, om man vil, at den kommer til at handle om andre og mere fundamentale ting end det selvbiografiske, dvs. snarere om, hvordan et subjekt overhovedet gestaltes i sproget, dvs. megen poesi handler om at *blive* nogen, snarere end om at *være* nogen bestemt. Det, der siges i digtet, falder sammen med den, der siger noget, når der som i lyrik er fokus på sproget og dets materialitet. Som den amerikanske professor Mutlu Konuk Blasing formulerer det: “We did not come with language; we have all had to learn it. To dismiss the materiality of language is to dismiss the emotionally charged history that made us who we are – subjects in language, which is the subject of the lyric.” (Blasing 2006, 6)

Det er også sådan, den engelske litterat Ian Patterson beskriver dette forhold i forlængelse af bl.a. Blasing i en artikel ved navn “No man is an I. Recent developments in the lyric” (2013). Patterson skriver om lyrikkens komplicerede søgen efter individualitet, og dennes implikationer for tanken om at finde sin “egen stemme” (Patterson 2013, 221), og han slutter med at beskrive forholdet mellem det selvbiografiske selv og den individualitet, der udfolder sig i digte:

If the lyric 'I' is a shifter, a positional relation (in both senses of 'relate'), it is not the same as the autobiographical self that, as we've seen, is the implied guarantor of much conventional lyric writing. But even where lyric is fragmented into verse pulses or affective splinters, it entails the struggle of a person to make the poem work, a struggle encoded in the gestures, cadences, and syntax of the verse as the stylistic signature of its author, a lyric identity that is always being re-forged in the language on the page. (ibid. 233)

For *Yahya Hassan*, der apropos blev "SMEDET UD AF FOLKESKOLE" (137), lykkes det at få det selvbiografiske til at gå hånd i hånd med subjektets kamp for overhovedet at komme til orde i sproget. Kampen på siden forlenes med kampen om at være "statsløs palæstinenser med dansk pas", og denne forlenes yderligere med kampen imod nogle bestemte danskeres hykleriske selvopfattelse.

Alt dette resonerer i digterens navn og dermed også digtsamlingens titel. I denne forbindelse er det interessant, at forfatteren oprindeligt havde valgt titlen *Ghettodigte* til sine tekster, mens forlagets redaktør foreslog ændringen til den endelige titel *Yahya Hassan* (Lyngsø 2013). Dette kan ligne en harmløs manøvre, men i et retorisk og diskursivt perspektiv er ændringen usædvanlig, fordi det underbygger den måde, som det specifikke bliver universelt. Dette synes at være noget, der allerede ligger latent i digtene, f.eks. når Hassan et sted skriver: "HVIS NAVNET IKKE KAN UDTALES SÅ ER DET IKKE ET NAVN / DET ER POESI" (109). Med titlen på sin bog udhæver forfatteren sig selv som begreb, og navnet, som de fleste danskere ikke kan udtale (jf. "ET UUDTALELIGT NAVN" (43), "NAVNETS MISLYD (72)), bliver ironisk nok pludselig navnet på en digtsamling og en helt ny diskurs i det danske landskab, som alle må forholde sig til.

Men navnet er ikke kun poesi, det er også en titel og dermed en særlig form for paratekst, som synes at være egnet til cirkulation og således også forhandling i offentligheden. Medialiseringen (Hjarvard 2008) af litteratursystemet, dvs. integrationen af og påvirkningen fra logikker hørende til en nyere mediekultur mere generelt, har uden tvivl forøget mulighederne for at forhandle værker i en litterær offentlighed. For blot

et par år siden var det især de litterære blogs, som var omdrejningspunktet for sådanne forhandlinger, men nu er det snarere noget, der fungerer på de sociale medier og i Danmark især på Facebook, hvor en kerne af forfattere, kritikere og litterært interesserede diskuterer på livet løs.

Den paratekstuelle zone bliver en transaktions- og forhandlingszone. Noget som ophavsmanden bag begrebet paratekst, Gérard Genette, selv er opmærksom på, når han i sin bog herom skriver:

Indeed, this fringe, always the conveyor of a commentary that is authorial or more or less legitimated by the author, constitutes a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of *transaction*: a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that—whether well or poorly understood and achieved—is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies. (Genette 1997, 2)

Parateksten er derfor et særligt velegnet sted at lave læsninger af, hvilken form for forhandling, der er tale om. Den er et ingenmandsland mellem forfatteren og læseren, men også et sted, hvor kritikeren kan rette sin litterære opmærksomhed, hvis han vil undersøge forholdet mellem værk, iværksættelse og idiokultur som i denne artikel. Blandt de forskelligartede paratekster er der nogle bestemte af slagsen, som er særligt velegnede, når man forsøger at læse *Yahya Hassan* i kontekst, nemlig titler. For som Genette skriver om disse:

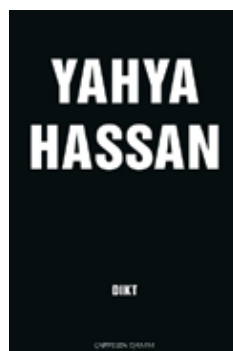
If the addressee of the text is indeed the reader, the addressee of the title is the public in the sense I have just specified, or rather expanded. The title is directed at many more people than the text, people who in one route or another receive it and transmit it and thereby have a hand in circulating it. For if the text is an object to be read, the title (like moreover, the name of the author) is an object to be circulated – or, if you prefer, a subject of conversation. (ibid. 75)

Som det også er tilfældet med titlen *Yahya Hassan*, tilhører titler generelt et ophav og ansvarsområde, der er delt mellem forfatteren og redaktøren/forlaget.

Genette peger på fire funktioner, som titler kan have: De skal for det første *betegne* værket, dvs. identificere det og adskille det fra andre værker på forskellige måder. For det andet skal de virke *beskrivende* i forhold til værket. Her skelner han mellem to betydningsmæssige forhold, titlen og teksten kan have til hinanden. Det kan enten være tematisk eller rhematisk og i visse tilfælde endog rumme elementer af begge dele eller lege med forholdet gennem flertydighed, som det f.eks. er tilfældet med *Yahya Hassan*. Tematiske titler henviser til tekstens emne (hvad den handler om), imens rhematiske titler henviser til tekstens form eller genre (hvad den gør). For det tredje skal titler have en *konnotativ* værdi, idet deres effekter ikke altid er intentionelle, og for det fjerde skal de være *forførende* og virke attraktive på læsere. Som det er tilfældet med paratekster generelt, bedriver titler i Genettes øjne en form for rufferi, men må helst heller ikke love mere, end de kan holde. Alle paratekster virker som et relæ mellem forfatteren og receptionen, men kan også, påpeger Genette, enten udgøre en hindring eller en skærm for modtagelsen af teksten.

Ligheden mellem forfatterens navn og titlen er således en væsentlig pointe ved iværksættelsen af *Yahya Hassan*. Det er en forbindelse, der understøtter og forstærker værkets udsigelse. Så meget endda at man i Norge har svært ved at beslutte sig for, hvordan de forskellige elementer faktisk bør betones. Det er den norske udgave med de danske digte til venstre, imens den norske oversættelse ses til højre.

*Den norske udgave med
de danske digte ser man til
venstre, imens den norske
oversættelse ses til højre.
Gengivet med tilladelse fra
Cappelen Damm.*



Det er derfor svært at vide, om titlen *Yahya Hassan* skal læses rhematisk, men sammenfaldet mellem titel og forfatternavn lægger på den ene side op til selvbiografi, mens det på den anden ophæver dette oplæg. Når der anvendes navne i titler – et klassisk eksempel kunne være *Lykke-Per* – fungerer det som regel tematisk, ligesom det oftest omhandler en fiktiv karakters liv. Men når forfatteren anvender sit navn på titlens plads og dermed gør "sig selv" til emnet for sin fremstilling, opstår der en reversibel proces mellem forfatter og titel. Nogle af de mekanismer, der virker mellem f.eks. J.P. Jacobsen og *Niels Lyhne* (1880), virker også mellem Yahya Hassan og *Yahya Hassan*. Det betyder, at det selvbiografiske til en vis grad nedtones i kraft af selve titelgivningen. I sammenligning med en anden markant bog fra nyere tid med en lignende titel, nemlig *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi* (2003) bemærker man, at *Yahya Hassan* er barberet ned til navnet. Den flertydighed og de fortolkningsmuligheder, som årstallene og tilføjelsen "En biografi" giver Nielsens titel, er tilsyneladende ikke nødvendige for Yahya Hassan. Her taler konteksten for sig selv, langt fra entydigt og ikke sort på hvidt, snarere omvendt med den hvide titel på det sorte omslag, der synes at foregribe den hvidhedsdebat, der senere hen skulle spille en betydelig rolle i det litterære danske landskab anno 2014. Fornavnet er fremmedartet, men Hassan vækker, som jeg har antydnet, en genklang hos de fleste danskere via deres idiokultur.

Hvis man forlader spørgsmålet om paratekst for en stund og vender tilbage til forholdet mellem selvbiografi og poesi, kunne man hævde, at det selvbiografiske fungerer mere autentisk i poesi end i f.eks. romaner, dels fordi det lyriske jeg ofte er mindre narrativt foranstaltet, dvs. oftest ikke er en fortæller, dels fordi det søger efter en dybere subjektivitet end den, der ligger i det at fortælle om og dermed koble skete hændelser og begivenheder med hinanden. Selvbiografisk poesi kan så at sige generalisere sin meddelelse uden hverken at fortælle eller fiktionalisere, men ved at benytte sig af sprogets poetiske funktion og dermed søge et andet sted hen, ofte dybere ned i sproget – der, hvor vi som subjekter er underkastet et sprog som sådan. I *Yahya Hassan* vidner allusionen til børnesangen "Først den ene vej" herom, og det gør de tekststeder også, hvor der generelt spilles på barnets måde at omverdensplacere sig midt i et legende sprog ("BANKE BANKE PÅ" (89), "JEG VINKER FARVEL SOM ET LILLE BARN / 1 2 3 MIDT I AL FORGÆNGELIGHEDEN" (120)).

Når det er sagt, er mange af Yahya Hassans digte kendetegnet ved at have et mylder af småfortællinger, ikke mindst fortællinger om Hassans barndom og kriminelle ungdom på opholdssteder rundt omkring i Danmark. Men disse må, vil påstanden være, ses på baggrund af de større diskursive narrativer, som de også bringer i spil, trækker på og forstærkes af, hvis man vil undersøge, hvorfor Yahya Hassans digte har appelleret så kraftigt til den danske befolkning. Småfortællingerne bliver nemlig til *fortællingen* om og fremkaldelsen af Yahya Hassan, den unge indvandrerknægt med massive problemer, der ender med at lykkes. Kombinationen af den autenticitet, der ligger i det selvbiografiske poetiske udsagn, og digtenes samlede fortælling om Yahya Hassan bruges derfor til en særlig positionering, og denne positionering sker i forhold til den diskursive kontekst, der her omtales som idiokultur.

Længe før Yahya Hassan udgav sine digte, havde man fra dansk side skelet til eksempelvis Sverige, hvor Jonas Hassen Khemiri, Johannes Anyuru og Marjaneh Bakhtiari havde skrevet bøger med stor kunstnerisk integritet og ofte også kommerciel succes. Da den danske 'indvandrerforfatter' så kom, var han i forhold til disse højest politisk ukorrekt, fordi han i visse tilfælde vendte brodden indad mod 'indvandrerne' selv. Pointen var, at de nye danskere også måtte tage dele af ansvaret, og at der blandt nogle af dem herskede hykleri og ikke mindst en form for selvcensur. Ingen ønskede at tale om de ting, der tilsyneladende *også* skete blandt nydanskerne, og som Hassan havde været vidne til hele sit liv. Retorisk set kombineres tankegangen om intern selvcensur blandt en særlig befolkningsgruppe med det at finde sin egen stemme i poesien. Min pointe er derfor, at konteksten og Yahya Hassans særlige positionering i denne, retorisk set, forstærker og understreger det lyriske, og ikke mindst, det autentiske og etos-opbyggende ved *Yahya Hassan*. Et lignende eksempel fra litteraturens verden kunne være Philip Roths gennembrudsroman *Portnoy's Complaint* (1969), der vakte furore i USA, fordi Roth som jøde gjorde grin med jøder, og fordi bogen langt hen ad vejen kan læses som én lang jødevits. Men hverken i Hassans eller Roths tilfælde handler det om racisme eller om at udsætte en befolkningsgruppe for hetz. Det handler derimod om at tale sandt og imod enhver form for hykleri, dvs. om at tale fra et sted, der er hinsides de sædvanlige og ofte stereotype diskussioner om bestemte befolkningsgrupper.

Som mange vil vide, endte diskussionerne om Hassan med en større diskussion om ytringsfrihed, der igen fik talen om Muhamedtegning-krisen til at blusse op. Dette er interessant i en mere (litteratur)sociologisk kontekst, og man bliver som litterat naturligvis glad for, at litteratur stadigvæk kan være med til at sætte en dagsorden for kulturelle diskussioner. Men i denne diskussion blev mange ting også glemt, fordrejet og misforstået. Forsøger man således at begribe disse inden for en ramme, hvor censur ikke kun er noget, der sker mellem autonome individer i et samfund, men også noget, der med filosofen Judith Butlers udtryk handler om en subjektiveringsproces inden for de kulturelle rammer, vi er en del af, kommer der et andet og forhåbentlig mere nuanceret perspektiv ud af det.

Ideen er at gribe i egen barm først – det som ovenfor af Patterson og Blasing kaldes for vores måde at være subjekter i sproget på. Gør man det, bliver det med Butlers ord ikke længere et spørgsmål om, hvad der er muligt for mig eller en anden at sige, men om hvad der konstituerer det sigeliges rammer inden for hvilke, jeg overhovedet begynder at sige noget (Butler 1997, 133). En sådan tilgang, mener jeg, er mere i overensstemmelse med den grundlæggende tankegang, der ligger bag digtene i *Yahya Hassan*. At komme til orde er ikke noget, man bare gør for sig selv, men i et bestemt sprog og dermed en bestemt idiokultur og sammenhæng, hvor man konstant placerer sig i et forhold til andre. Det er denne præcise positionering, som er *Yahya Hassans* vigtigste kvalitet som litterært værk, men det er en positionering, der finder sted gennem en række *story lines*, for nu at bruge Davies og Harrés ord, der krydser tekst og kontekst.

Hate speech i *Yahya Hassan*

I den tidligere omtalte bog *Excitable Speech. A Politics of the Performative* skriver Judith Butler om implicit censur og diskursiv handlen, det man på engelsk kalder *agency*. Hendes hovedpåstand er, at vi positionerer os performativt og kropsligt i en verden af forskellige (magt)diskurser. Hun redegør for, hvorledes en implicit censur altid er på spil i enhver identitetsformation. For overhovedet at blive et subjekt, må der være en grad af identitetslukning, som kræver implicit censur. Der er altid allerede, inden man overhovedet udtrykker sig, en begrænsning på spil, når vi kommer til orde og performer vores identitet. Butler er således ikke så interesseret i den gængse form for censur, den man ofte tillægger et styre, en stat eller

et særligt regime, dvs. den form for censur, man oftest taler om, f.eks. når man diskuterer ytringsfrihed. Det, hun interesserer sig for, er censur som led i en subjektsformation. Censur er en produktiv form for magt, der ikke udelukkende er selvfor nægtende, men også dannende. Butler skriver:

I propose that censorship seeks to produce subjects according to explicit and implicit norms, and that the production of the subject has everything to do with the regulation of speech. The subject's production takes place not only through the regulation of that subject's speech, but through the regulation of the social domain of speakable discourse. The question is not what it is I will be able to say, but what will constitute the domain of the sayable within which I begin to speak at all. To become a subject means to be subjected to a set of implicit and explicit norms that govern the kind of speech that will be legible as the speech of a subject. (ibid. 133)

Det handler derfor om, hvilke regler man underlægger sig for overhovedet at blive (læselig som) subjekt. Butlers forståelse er, som det ovenfor anvendte positioneringsbegreb, inspireret af den franske filosof Louis Althusser og hans begreb interpellation. Foruden Althusser henter Butler en hel del inspiration i Jacques Derridas filosofi og hans tanker om sprog og diskurser som iterative. Det vil sige, at vi for overhovedet at kunne sige noget, må underlægge os et krav om gentagelse. Hvis et ord eller et udtryk ikke er sagt før, er det ofte ikke læseligt. Det er den implicitte selvcensur, som Butler er interesseret i.

På samme tid er hun imidlertid også interesseret i, hvilke typer af ud sigelser og subjektsformationer der har den største grad af *agency*. Hvordan siger eller gør man noget med stor kraft og overbevisning uden at falde ud af enhver position og sammenhæng? Man kunne mere populært spørge, hvordan man gentager noget, der allerede er sagt før, men med en forskel? Som hun siger det et sted, er forskellen mellem redundans og gentagelse stedet, hvor sproget bliver performativt (ibid. 129). Det er, som Louise Zeuthen skriver, i mellemrummet mellem genkendelighed og forandring, at muligheden for at forstyrre og forrykke normerne ligger (Zeuthen 2008, 56).

Der er mange af de elementer, som Butler fremdrager, der er relevante i forhold til de diskussioner om racisme og ytringsfrihed, Yahya Hassan og hans bog har affødt. Men det mest interessante i denne artikels sammenhæng er dog den drejning, som Butlers analyse tager til sidst i kapitlet om implicit censur, hvor hun går fra ideen om *hate speech*, der indleder dette kapitel i bogen, til ideen om, hvordan de, der udsættes for *hate speech*, kan appropriere diskursen til egen fordel. F.eks. når danskere af anden etnisk oprindelse kalder hinanden for 'perkere', eller når afroamerikanere siger 'nigger' til hinanden:

The name one is called both subordinates and enables, producing a scene of agency from ambivalence, a set of effects that exceed the animating intentions of the call. To take up the name that one is called is no simple submission to prior authority, for the name is already unmoored from prior context, and entered into the labor of self-definition. The word that wounds becomes an instrument of resistance in the redeployment that destroys the prior territory of its operation. Such a redeployment means speaking words without prior authorization and putting into risk the security of linguistic life, the sense of one's place in language, that one's words do as one says. That risk, however, has already arrived with injurious language as it calls into question the linguistic survival of the one addressed. Insurrectionary speech becomes the necessary response to injurious language, a risk taken in response to being put at risk, a repetition in language that forces change. (Butler 1997, 163)

Med Butlers forståelse af *hate speech* og det performative åbner der sig derfor en bredere og mere kompliceret forståelse af brugen af brændemærkende ord. Jonathan Culler anfører:

The interpellation echoes past interpellations, and binds the speakers, as if they spoke in unison across time. In this sense it is always an imaginary chorus that taunts 'queer!'. Not the repetition itself but the fact that it is recognized as conforming to a model, a norm, linked with a history of exclusion, is what gives the insult its performative force. (Culler 2000, 514-515)

Men i kraft af det iterative åbner der sig nye muligheder for det performative. Culler formulerer dette på følgende måde:

But this historical dimension of performatives implies the possibility of deflecting or redirecting the weight of the past, by attempting to capture and redeploy the terms that bear an oppressive signification, as in the adoption of “Queer” by homosexuals themselves, or in the citation of norms of femininity in drag performances. Butler insists that you don’t become autonomous by choosing your name, for names always carry historical weight and are subject to the uses others will make of them in the future: you can’t control the terms that you choose to name yourselves. But the historical character of the performative process creates the possibility of a political struggle. (ibid. 515)

Det er en sådan politisk kamp, der ligger, ikke bare i Yahya Hassans brug af ordet ‘perker’, men også i brugen af navnet som titel på digtsamlingen. Fornavnet er fremmedartet, men Hassan vækker en form for fortrængt genklang hos de fleste danskere. Det er vores dårlige samvittighed, der taler, for lige siden Oehlenschlägers *Aladdin* har vi haft en “Hassan med de skæve ben”, der ifølge ordbogen er et “barn hvis velfærd ligger én stærkt på sinde”. Det er derfor ikke sært, at der med litteraturredaktør på Information Peter Nielsens ord (der formentlig spotsk er rettet mod kollegerne på dagbladet Politiken) “ingen ende er på, hvor mange der elsker den unge digter Yahya Hassan” (2013).

Ser man nærmere på den måde, Hassan bruger ordet “perker” i sin bog, vil man vide, at det med Butlers termer drejer sig om et oprørssprog (*insurrectionary speech*). Det klareste eksempel finder man i digtet “DI-MISSION”. Digtet handler om en afgangsklasse, der holder fest i et lokale i eller i nærheden af ghettoen. Jeget sniger sig sammen med en ven ind til festen, hvor han ser en buttet pige i hjørnet, som han får medlidenhed med, og han spørger derfor, om de skal danse. Men hun danser, svarer hun, ikke med perkere. Efter festen følger jeget og en ven efter pigen og forsøger at “rulle hende”, som det hedder. Hun giver ikke slip på sin taske, og situationen ender voldsomt og sigende med, at perkere og danskere splittes op i hver deres verden:

“PLUDSELIG HOLDER BUSSEN FORAN OS / PASSA-
GERNES ØJNE PÅ DEN ANDEN SIDE AF EN RUDE /
DER SKILLER KAOS FRA HARMONI / DER SKABER EN
SITUATION OG EN ROLLE TIL OS HVER / ET OFFER
/ EN GERNINGSMAND / OG ALT FOR MANGE VID-
NER” (47).

Til sidst afrundes episoden med linjerne:

“JEG TAGER TASKEN OG LØBER IND I EN OPGANG
/ TØMMER DEN FOR VÆRDIER SOM EN FUCKING
PERKER” (ibid.).

Den *scene of agency*, der her kommer til udtryk og ender med en voldsom aggression, er ikke kun en *scene of agency* gældende for dette specifikke digt. Det er snarere hele digtsamlingens udsigelse, der befinder sig i et lignende diskursivt udsigelsesrum, imellem de andres fordømmelse der går gennem udgrænsning og racisme (“JEG VIL IKKE DANSE MED EN PERKER” (46)) og skammen over at opføre sig som det, man ikke ønsker at være, nemlig “EN FUCKING PERKER”. Man kan sige, at Hassan med sin digtsamling tager skeen i den anden hånd og taler som “EN FUCKING PERKER” velvidende, at ‘perker’ er en brændemærkende betegnelse, ‘de andres’ selvopfundne og nedsættende diskurs om en bestemt gruppe mennesker. Slutningen på “DIMISSION” udpeger i øvrigt selv denne *hate speech*s måde at komme til syne på i offentligheden via den absurde efterlysning af en “ARABISK UDSEENDE MAND MELLEM 20 OG 25 ÅR” – basalt set siger denne efterlysning jo mere eller mindre: “Ung perker efterlyses”.

Det er ikke kun positioneringen som ‘perker’, dette oprørssprog drejer sig om, men i det hele taget en repositionering som Yahya Hassan. Om at tage dette uudtalelige navn på sig, genskabe det som en poesi fra samfundets ubevidste sider. Til gengæld tager man store dele af magten tilbage i et avanceret spil mellem os og dem, hvor konstruktionen, den uretfærdigt skabte *hate speech*, som ved Frankensteins monster, vækkes til live og hjemsøger dets skaber. Det er en overlevelsesmanøvre for den, der tager brændemærkningen på sig, fordi man selv er udsat, ville Butler sige.

Deraf også den voldsomme tvivl omkring udsigelsens egen position og forankring, for hvad er det egentlig, man har skabt? I "JETLAGSFORMØRKELSE" lyder det fortvivlet:

JEG FORTJENER IKKE MIN FØDSEL
JEG PISSER JO PÅ MIN EGEN GRAV
OG GRAVEN VED SIDEN AF SOM MÅ VÆRE MIN FARS
JORDEN ER ALLIGEVEL IKKE MIN
HVOR ER MIN JORD
[...]
I GJORDE MIG I STAND TIL AT SÅRE MIN MOR
DA I KLIPPEDE NAVLESTRENGEN
DET SKULLE I ALDRIG HAVE GJORT
JEG SKULLE HAVE VÆRET MIN MORS HUND I SNOR (108).

Mulighederne for at handle med sine ord fra denne position forøges således proportionalt med graden af udsathed, hvis ellers de bliver brugt rigtigt og præcist nok, jf. Llambías pointe. Her er vi tilbage ved Butlers grundtanke om at gentage noget, sådan at det for alvor gør en forskel. Hvis man med stor præcision spiller sin gentagelse og dermed sine kontekster ud mod hinanden, har man pludselig en *scene of agency* af helt andre dimensioner. Skal man have retorisk fyndighed, er spørgsmålet ikke kun, hvad der er muligt for mig eller andre at sige, men hvad der konstituerer det sigeliges domæne, i hvilket jeg eller andre overhovedet begynder at sige noget. Eller med andre ord: *Skomagerdrengen er et svin, for han drikker brændevin.*

Litteratur:

- Amossy, Ruth (2001): "Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology", i *Poetics Today* 22.1, 1-23.
Attridge, Derek (2004): *The Singularity of Literature*. London og New York: Routledge.
Blasing, Mutlu Konuk (2006): *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton, N.J.: Princeton UP.

- Brandes, Georg (1886): "Adam Oehlenschläger: Aladdin". *Samlede Skrifter: Danmark. Første Bind*. Kbh.: Gyldendal.
- Brix Jacobsen, Louise (2012): *Fiktiobiografisme. Fiktionalisering som performativ strategi i dansk film og tv fra 2005 og frem*. Ph.d.-afhandling, Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet.
- Bukdahl, Lars (2014): "KÆRE YAHYA – Jøderedaktørens tale." Blogdahl 31/1 2014 på <http://bukdahl.blogspot.dk/2014/01/kre-yahya-jderedaktrens-tale.html>
- Butler, Judith (1997): *Excitable Speech. A Politics of The Performative*. New York: Routledge.
- Culler, Jonathan (2000): "Philosophy and Literature. The Fortunes of the Performative". *Poetics Today*, Volume 21.3.
- Davies, Bronwyn og Rom Harré (1990): "Positioning: The Discursive Production of Selves", *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 20.1.
- Genette, Gérard (1997): *Paratexts. Thresholds Of Interpretation*, Cambridge, Melbourne, New York: Cambridge UP.
- Genette, Gérard (2010): "Paratekster", i Jens Bjerring-Hansen og Torben Jelsbak (red.) *Boghistorie*, Aarhus Universitetsforlag.
- Hjarvard, Stig (2008): *En verden af medier. Medialiseringen af politik, sprog, religion og leg*, Samfundslitteratur.
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York / London: New York University Press.
- Kjerkegaard, Stefan (2010): "Genreopbrud i 00'ernes danske poesi. Det selvbiografiske digt", i *Passage* 63.
- Kjerkegaard, Stefan (2012): "Eksemplets plads. Om den selvbiografiske udsigelse i poesi med eksempler fra Morten Søndergaard, Nils-Øivind Haagenen og Lone Hørslev", i Ingrid Nielsen og Idar Stegane (red.): *poesi postmillenium. Lyrikk i første tiåret av 2000-tallet* i serien *Modernisme i nordisk lyrikk* 5, Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Kjerkegaard, Stefan (2014): "In the Waiting Room. Narrative in the autobiographical lyric poem, or beginning to think about lyric poetry with narratology", i *Narrative*, Vol. 22, Nr. 2.

- Lanser, Susan S. (2005): "The "I" of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology" *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz, Blackwell Publishing.
- Llambías, Pablo (2013): "År Y", i *Politiken* 6/12, 2013
<http://politiken.dk/debat/kroniken/ECE2152478/aar-y/>
- Lyngsø, Niels (2013): "Hver sin Hassan." www.nielslyngsoe.dk, <http://www.nielslyngsoe.dk/?p=865>
- Maingueneau, Dominique (1999): "Analyzing Self-constituting discourses", i *Discourse Studies* 1:175.
- Marcussen, Søren (2013): "Himlen over os – Yahya Hassan." OPGANG2 TURNÉTEATER på <http://www.youtube.com/watch?v=gjhlZtD-f6EQ> og på <http://www.himlen-over-os.dk>
- Nicolaisen, Agnete (2014): *År Y: Litteratur og ytringsfrihed. En kortlægning, analyse og diskussion af debatten omkring Yahya Hassan*. Speciale. Nordisk Sprog og Litteratur, Aarhus Universitet.
- Nielsen, Peter (2013): "Yahya-Mania". *Information* 23/11, 2013. <http://www.information.dk/479709>
- Omar, Tarek (2013): "Digter: Jeg er fucking vred på mine forældres generation." *Politiken* 5/10 2013 <http://politiken.dk/debat/ECE2095547/digter-jeg-er-fucking-vred-paa-mine-foraeldres-generation/>
- Patterson, Ian (2013): "No man is an I. Recent developments in the lyric", i *The Lyric Poem Formations and Transformations*. Edited by Marion Thain. Cambridge, New York: Cambridge UP.
- Stanitzek, Georg (2005): "Texts and Paratexts in Media", i *Critical Inquiry*, 32.1, (Autumn 2005).
- Zeuthen, Louise (2008): *De virkelige halvfærdere. Krop, køn og performativitet hos Suzanne Brøgger og Kirsten Thorup*. Ph.d.-afhandling, Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet.

YAHYA HASSAN

Stemmen og fænomenet

BIRGITTE STOUGAARD PEDERSEN

I oktober 2013 bragede en stemme eftertrykkeligt igennem den danske lyd- og mediemur. Forud for udgivelsen af digtsamlingen *Yahya Hassan* tryktes i Politiken d. 5.10. et debatindlæg med den unge digter Yahya Hassan under overskriften "Jeg er fucking vred på mine forældres generation". Hassans udtalelser fostrede en ophedet debat, der kom til at fylde forsider over flere måneder og leverede en imponerende mængde af medieomtale til selve udgivelsen. Den dengang 18-årige digter begyndte på Forfatter-skolen i september 2013 og udgav i forlængelse af det meget omtale debatindlæg sin digtsamling, der allerede i december 2013 rundede 100.000 trykte eksemplarer, hvilket er et uhørt højt tal for en lyrikudgivelse.

Hassan er siden blevet fulgt tæt af både nationale og internationale medier, ligesom han efter et voldeligt overfald på Københavns Hovedbanegård og diverse dødstrusler blev fulgt af to PET-agenter døgnet rundt. En række af digtene fra samlingen er af rapperen Al Agami blevet oversat til engelsk, og digtsamlingen er solgt til udgivelse i Holland, Italien, Norge, Sverige og Tyskland.

Reaktionen på udgivelsen af Hassans digte tyder på, at den position, han indtager, på den ene side er at være en ny stemme, der kunstnerisk kommenterer og bearbejder det at vokse op i et dårligt fungerende hjem på randen af det danske samfund, både kulturelt og økonomisk. På den anden side lader det til, at denne nye stemme besætter en hidtil tom plads, der har været ventet eller ønsket. I hvert fald er hans litterære udsagn blev taget til indtægt af en række positioner, som Hassan siden har haft et stort arbejde med at tage afstand fra. Der synes således at være mange, der har kunnet bruge hans stemme til at italesætte deres egen position, bl.a. den yderste højrefløj i dansk politik.

Digtsamlingen består af tre dele, den første beskriver primært barn-domsscenarier, anden del foregår under tvangsanbringelser på diverse opholdssteder med springture og kriminelle handlinger, mens den sidste og tredje del fremstår mere klassisk lyrisk, hvor f.eks. religiøse tematikker

spiller en rolle, og hvor en mere skolet lyrisk stemme træder frem. Samlingen afsluttes med et 35 siders langdigt, et sejt crescendo, der afslutter en læseoplevelse, der af en digtsamling at være indbyder til en turboagtig, intens læsestrategi. Som det er blevet fremhævet i mange omtaler af samlingen, gør digtene sig fra start til slut bemærket ved at være skrevet i versaler, ligesom der ingen tegnsætning er.

Denne artikel vil spørge til Yahya Hassans stemme; til stemmen som noget, der knytter sig til digtene og deres retoriske strategi, men vil også åbent undersøge om vi overhovedet kan forstå denne stemme litterært uden også at medtænke den medieomtale, digtene har afstedkommet. Kan vi forstå stemmen uden mediefænomenet Hassan? Bladrer man i medieomtalen og anmeldelserne tematiseres det også allerede ved udgivelsen. Tue Andersen Nexø skriver den 18. oktober i Information:

Uanset hvad er *Yahya Hassan* – sådan hedder også bogen – allerede del af dansk litteraturhistorie, og det før man overhovedet bedømmer dens kvaliteter. Jeg kan ikke komme i tanke om en dansk debutant, der nogensinde har skabt så megen opsigt og så meget røre omkring sig. Han og hans digte har nærmest egenhændigt flyttet pælene i en af de mest fastlåste politiske debatter herhjemme, den om ghettoerne, om flygtninge fra Mellemøsten og deres børn, om Islam i Danmark. Den slags bedrifter overskygger spørgsmål om metaforer og sprogets økonomi. Så jo, det virker meningsløst. Og umuligt, for man læser med sidste uges mediespektakel i baghovedet, og alt man – jeg – skriver, vil alligevel blive set som indlæg for eller mod Yahya Hassan som skikkelse. [...] Sådan er det. Digtene i *Yahya Hassan* brænder så selv igennem med et stærkt, åbenlyst selvbiografisk stof. Det er fortællende digte, de fleste giver os små pointerede vignetter og eksemplariske situationer, nærmest, fra en barndom med tæsk og tæsk. Og siden en ungdom på sikrede anstalter og med stadig kriminalitet – og glimt af ro, af noget andet midt i svigtene. (Nexø 2013)

Anmeldelsen i Information beskriver det dilemma, enhver læsning af Hassan befinder sig i. Giver det overhovedet mening at foretage en læsning af

digtene selv, eller er det her en type digte, der hænger en nykritisk læsemåde eftertrykkeligt til tørre? Digtsamlingen og dens modtagelse lægger tydeligt op til en hermeneutisk læsning, en biografisk læsning og en kontekstuel læsning, hvilket understøttes både af værket selv, af mediebegivenheden og af digtsamlingens titel, der dog ikke var Hassans egen ide, men en redaktørs – Hassans eget oplæg til en titel var *Ghettodigte*.

Når man tænker på Hassan, tænker man nok på hans (også i overført forstand) 'brændende blik', men i høj grad også på hans etnolekt eller tonefald og den næsten råbende stemmeføring. Stemmen er blevet en inkarneret del af hans performative persona, som altid spiller ind, når vi læser hans digte. Så nej, en egentlig nykritisk læsning er en meget svær øvelse, men spørgsmålet om relationen mellem stemmens klang, dens retoriske vidnesbyrd og dens litterære ikklædning er ikke af den grund mindre vigtig. Jeg vil forsøge at forfølge denne stemme som en materiel, retorisk og kontekstuel agent.

Stemmen i et teoretisk perspektiv

I titelen på min artiklen henviser jeg til Jacques Derridas Husserl-læsning fra *Stemmen og fænomenet* (1997), hvor Derrida bl.a. udfolder en kritik af den fonocentriske celebrering af stemmen, nærmere bestemt det mundtlige nærvær, i den vestlige kulturhistorie. En fonocentrisme, der ifølge Derrida har fejret stemmens orale nærvær på bekostning af skriftens sekundære karakter. Særligt fra romantikken, hævder Derrida, er stemmen blevet opfattet som et førstepersons nærværsfænomen, og i en dikotomisk tænkning fremstår skriften hermed som et andenrangs nærvær. Derridas Husserl-læsning indstifter den litterære erfaring af skriften som en neutral erfaring. Hos en samtidig tænker som Maurice Blanchot forstås udsigelsen i skriftsproget ikke længere som båret af et konkret, kødeligt forfattersubjekt, der ånder bag ved teksten. Når vi træder ind i en litterær sprogbrug, bliver sproget neutralt, og forfatteren bliver i princippet frigjort fra sin tekst.

Det poststrukturalistiske paradigme med Barthes, Foucault og Blanchot som talsmænd betragter litteraturen som en neutral gestus, hvor skriften taler med en egen stemme. Skriftens vilje til at sætte sig over og distancere sig fra tanken om det orale, primære nærvær kobles af Jonathan Ree i bogen *I See a Voice* (2001) med modernismen som kunstnerisk retning: "Nearly all the leaders of the twentieth-century literary avant-gardes

were [...] doing their bit, in the cause of artistic progress, to expel the ghost of the living voice from the machinic structures of modernist writing.” (Ree 2011, 367) Ree mener, at modernismens skriftkultur, særligt de historiske avantgarder, i et opgør med romantikkens stemme har et stærkt ønske om at frasige sig stemmens ekspressivitet. Derridas projekt bliver således i Rees øjne at befri skriften fra fonocentrismen, fordi stemmen er både værdiskabende og flertydig. Filosofihistorisk er stemmen således blevet diskuteret i sammenhængen eller adskillelsen mellem tale og skrift.

Skriften selv diskuteres dog også i lyset af en stemme, f.eks. som en slags tonalitet, en intensitet i anslaget, der hverken stammer fra forfatteren eller nødvendigvis fra tekstens semantiske udsagn eller positioner i teksten, men i stedet knytter sig til toneleje f.eks. med en syntaks og en rytme (se Engdahl 1994, Nielsen 2002, Pedersen 2012). Andre argumenterer for en mere retorisk tilgang til skriftens stemme eller tone, der arbejder med, hvordan en tekst via fortælle-mæssige greb anvender tonen til at slå holdningstilkendegivelser an (se Klugeff 2004).

Relationen mellem tekstens litterære eller digteriske stemme på den ene side og dens relation til forfatterens nærvær eller mangel på samme på den anden er blevet heftigt udfordret, både teoretisk og kunstnerisk, i de sidste årtier. Fra 1990’erne begyndte en række danske kunstnere at udfordre ideen om brugen af selvbiografisk materiale, men oftest med en selvrefleksiv, drillende eller legende tilgang til samme forehavende, som vi f.eks. ser det hos Pablo Llambías og den tilsyneladende hedengangne Claus Beck-Nielsen. Dette er, hvad Jon Helt Haarder benævner den performative biografisme (Haarder 2014). Med performativ menes her, at kunstnerens strategi virker selvbevidst og legende og som en tydelig del af en litterær selvfremsstilling.

Som teoretisk begreb har stemmen som fænomen, bl.a. qua Derridas kritik af stemmens fonocentriske position, været sat lidt i skammekrogen gennem de sidste 50 år. Også dette udfordres dog aktuelt af forestillinger om distribueret subjektivitet, hvor stemmen ikke længere skal forstås som en repræsentation af et autentisk selv, men kan antage flere former og have en stærk effekt, uden at den af den grund behøver være udtryk for en særlig essens. Noget sådant har forskere som Norie Neumark, Steven Connor og Adriana Cavarero på interessant vis peget på.

Norie Neumark udgav i 2010 sammen med Theo Van Leuwen antologien *VOICE – Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media* (2010), hvor de diskuterer stemmens status i en kontemporær filosofisk sammenhæng. Det hævdes her, at stemmen som fænomen oplever en teoretisk revival, der indtænker nye aspekter og måske ikke længere synes så fastlåst i dikotomier som nærvær og fravær. Dette mener Neumark bl.a. sker på baggrund af udviklinger inden for det digitale samt et generelt større fokus på netværksbaserede formater. Neumark advokerer for, at stemmen synes friset fra forestillingen om at være en forlængelse af et autentisk selv; et træk, der i princippet har forfulgt stemmen siden romantikken, men i særdeleshed bliver beseglet i bl.a. Derridas fremhævnning af stemmens rolle i den fonocentrisme, han generelt finder i en vestlig kulturhistorie. Det er Neumarks pointe, at det digitale som teknologisk såvel som kulturel præmis rokker grundlæggende ved vore mulige forestillinger om f.eks. hvad vi kan forstå som kropsligt og ikke-kropsligt (*embodiment* og *disembodiment*) ved f.eks. en medieret og/eller digital stemme. Herved understreges det diskursive aspekt ved stemmen. I den fonocentriske læsning af stemmen er der typisk lagt et tydeligt fokus på talen og altså dermed på stemmens håndtering af sproget, men ikke nødvendigvis på stemmens klanglige aspekter i sig selv.

Den italienske filosof Adriana Cavarero (2012) betoner i den sammenhæng stemmens materielle betydning. Man kunne nemlig i højere grad opfatte stemmens materielle kvaliteter som noget, der teknisk set medierer sproget, en slags stemmemæssig hardware, der i forlængelse af bl.a. McLuhan genererer en materiel betydning i sig selv og herved insisterer på en forskel mellem stemmen som sonor/lyd og stemmen som bærer af sproglig betydning. Denne materielle væremåde ved stemmen er selvsagt med til at skabe retorisk betydning, men den har en sonor eller klanglig betydning, som den i sig selv genererer. Cavarero skelner mellem stemmen som oralitet og stemmen som vokalitet, hvor den første er knyttet til stemmens håndtering af sproget i talen, mens vokaliteten omhandler stemmelydens materialitet og dennes betydning (Cavarero 2012, 528).

Neumark fremhæver stemmens *effekt* i relation til at skabe intimitet, ligesom den har en tydelig retorisk intentionalitet – en stemme kan insistere på at ville i kontakt, og som sådan udøver stemmen både gennem sin klang og gennem sine diskursive strategier en henvendthed; et træk, der

er meget tydeligt ved denne artikels hovedpersons stemmebrug. Stemmen aktualiserer en række ambivalenser mellem lyd og mening og mellem subjekt og omgivelser.

Men hvordan forhandles, medieres og opleves en given stemme? Hvis stemmens materielle karakter i sig selv skaber betydning, hvordan analyserer vi så denne, og hvordan indgår den i relation til de andre typer af betydning, det være sig f.eks. retoriske, semantiske og kontekstuelle? Hvordan kan vi analysere stemmen i teksten selv og dens relation til en virkelig fysisk stemme, der fremfører samme digt?

Som beskrevet tidligere udfordres læsere i høj grad af den måde, hvorpå forfatterne og digterne aktuelt leger med forhandlingen af subjektivitet som noget performativt. Samtidsdigtningen udfordrer den poststrukturalistiske fordring om neutralitet og har gjort det gennem flere årtier. Det er dog min klare fornemmelse, at denne udfordring de seneste år har været i færd med at skifte karakter, hvor også Hassan kan ses som en del af en bølge af nye unge forfattere, som ikke længere anvender forestillingen om et lyrisk jeg som nødvendigvis legende eller performativt, men i stedet som noget meget kødeligt og dødeligt. Mens en forfatter som Pablo Llambías i paratekster og omtale ofte nægter at tale om, hvorvidt hans litterære værk faktisk handler om ham selv eller blot om en rektor for Forfatter-skolen ved navn Pablo Llambías, synes der hos Yahya Hassan at være en mere intim stemmeføring på spil, ikke bare i teksterne, men også uden for teksterne. Altså udfordres den forestilling, der opfatter skriftens stemme som en tonalitet, der tilhører teksten selv.

Den forfatter, der ånder bagved teksten, bliver på sin vis en tydelig del af teksten, og Hassan ser ikke umiddelbart nogen forskel på at tale om sit ghettoliv i og uden for digtene. Det betyder dog ikke, at han ikke gerne vil have, at vi diskuterer hans værk som litteratur. Når man hører interviews, er det tydeligt, at han er meget opsat på at blive bedømt på sit litterære arbejde og håndværk. På en ekstremt direkte og ikke finurlig facon, sammenholdt med mellemgenerationen, f.eks. Llambías og Moestrup, fremstår Hassans stemme, både den litterære intonation og den klanglige udgave, som en helt grundlæggende og afgørende præmis ud fra en såvel materiel som retorisk, semantisk og kontekstuel forståelse af stemmen. Min pointe med denne artikel er bl.a., at Hassans litterære stemme, hans klanglige og retoriske oplæsning samt hans generelle age-

ren spiller sammen og bliver del af et samlet litterært udsagn i et udvidet tekstfelt.

Fænomenet Hassan

Som jeg allerede har beskrevet, giver en nykritisk eller formalistisk læsning i sig selv næppe meget mening. Vi er nødt til at involvere mediefænomenet Hassan, og særligt receptionshistorien sætter grundlæggende spørgsmålstegn ved dikotomien mellem skrift og liv. Denne receptionshistorie har det blot med at overtage scenen som helhed, så det faktisk bliver svært at analysere digtene som poetiske statements, hvilket er en skam. I denne artikel prøver jeg derfor med lateral tænkning at skifte fokus fra digtenes semantiske udsagn og en kontekstuel læsning af 'fænomenet Hassan' til at bruge stemmen som afsæt for min undersøgelse. Det gælder stemmen i digtene, men i lige så høj grad den fysiske stemmes karakteristiske klang og retoriske effekt, når der læses op. Til at analysere den lydlige oplæsning af digtene vil jeg anvende en model, der forsøger at omvende den hermeneutiske cirkel ved at tage afsæt i stemmen selv, i dens materialitet, og herfra bestemme dens retoriske intentionalitet og dens kontekstuelle karakteristika. Jeg vil i det følgende introducere modellens fem trin for herefter at foretage en tentativ analyse af Yahya Hassans stemme på skrift og i lydlig, klanglig udgave.

Modellen, som er udviklet til at analysere stemmen i en lydbog, og som derfor tager udgangspunkt i en klingende stemme, betoner et meto- disk udgangspunkt, der følger Cavareros fremhævning af materialitetens betydning. Dette sker ved at tage afsæt i, hvorledes en stemme, der læser op, er teknologisk medieret, hvordan stemmen selv fremtræder i retning af stemmens lydlige, sonore kvaliteter samt rytme og diktion. Således om- vendes en mere hermeneutisk klassisk måde at fortolke på, så vi analyserer stemmen som et unikt, klingende medium, der ikke bare korresponderer med eller repræsenterer semantisk betydning, men som faktisk deltager i at skabe samme betydning. En oplæseres stilistiske fortolkning af et givent forlæg har betydning for, hvordan vi kan opleve og forstå et udsagn.

1. Stemmens mediering, dvs. hvordan stemmen er optaget og teknolo- gisk bearbejdet.

2. Stemmens materialitet, dvs. stemmekvalitet, klang, rytme, tempo og lydlig diktion.
3. Den retoriske situation, dvs. hvordan den lydlige stemme formidler teksten, og hvordan denne stemme adresserer læseren/lytteren. Dette retoriske niveau kan også rumme refleksioner over skiftet fra skriftlig til oral modalitet.
4. Stemme og udsigelse, der behandler fortællerens position i relation til teksten. Her kan man placere diskussionen af, om det er forfatteren, der læser egne tekster, og om der opstår en autenticitetseffekt.
5. Etnicitet, alder og køn, dvs. inddragelse af en generel kontekstualisering af stemmen i lyttesituationen.

Modellen bør oplagt videreudvikles, men formålet er i denne sammenhæng dels at finde en måde, hvorpå man kan analysere oplevelsen af den singulære stemme, dels at prøve at kortslutte den meget kontekstuelle læsning, som Hassan generelt udsættes for.

Skrift

Digtet "UDEN FOR DØREN" fra den første del af samlingen lyder:

JEG SAD I GARDEROBEN MED EN ÆBLESKIVE I HÅNDEN
 OG LÆRTE AT BINDE SNØREBÅND I STILHEDEN
 APPELSINER MED NELLIKER OG RØDT BÅND
 HANG FRA LOFTET SOM GENNEMHULLEDE VOODOODUKKER
 DET ER SÅDAN JEG HUSKER BØRNEHAVEN
 DE ANDRE GLÆDEDE SIG TIL JULEMANDEN VILLE KOMME
 MEN JEG VAR LIGE SÅ BANGE FOR HAM
 SOM JEG VAR FOR MIN FAR
 (Hassan 2013, 7)

Hvis vi skal forsøge at tage afsæt i digtets materialitet, er det første, der møder os, digtets karakteristiske brug af enjambementer og versaler. Digtet er i udgangspunktet skrevet i prosastil, men sat op med visuelle brud på meningssammenhængen i versene 1-2, 3-4 og 7-8. Herved forstærkes ordenes klanglige, lydlige og poetiske kvaliteteter. Vi lytter også i høj grad til den literære stemme gennem versaler. Når man læser versaler, føler man sig råbt

op; der sker noget med den retoriske henvendelse, der stilistisk nærmer sig et imperativ. Teksten har således i sin grafik noget råbende over sig, en råben, der dog bliver afmonteret dels af tekstens semantiske niveau, dels af enjambementernes skabelse af tøven i læsningen. Digtet fremstår som et sammenstød mellem sårbarhed og angst på den ene side, angst for faderen, sårbarheden ved at være fanget imellem to kulturer og den hjemløshed, der følger med. På den anden side er der en indestængt offensivitet eller vrede, der delvist vokser ud af brugen af versaler. Offensivitet er et karaktertræk, der ofte anvendes i en rap- og hiphopdiskurs. Omvendt leveres ordene i digtet med en sær lakonisk konstaterende stemme. En registrerende stemmeføring, der måske er digtenes særlige styrke. Det er her, at følelsen af afmagt, vrede og sorg transformeres til en følelsens objektive korrelat, til noget fundamentalt og almenmenneskeligt.

Digtet skildrer oplevelsen af at være et arabisk barn i en dansk børnehave, hvor juletraditioner, som for en etnisk dansker forekommer hjemlige og hyggelige, virker fremmedgørende. Det fortrolige barndomsunivers er dobbelt utrygt, både det hjemlige og de uforståelige symboler fremstår truende. Vi ser med barnets blik og oplever en underliggørelse, som mimer følelsen af at være migrant.

Lyd

Når Hassan læser teksterne op, sker der en form for oversættelse, hvor teksten transmitteres fra et medium til et andet. Vi kan sammenligne det med musikeren, som spiller et partitur; et partitur, som kun er afsæt for en konkret fortolkning. Herved peges der på, at oplæsningen leverer potentielt nye mediale træk til digtet og i hvert fald genforhandler det. Her kan man f.eks. henvise til begrebet "fluid texts", foreslået af Bryant (2002), som kan skabe forbindelse mellem forskellige mediale situationer. K.C. Harrison refererer i artiklen "Talking Books, Toni Morrison and Narrative Authority" til et survey om lydbøger, hvor en af respondenterne beskriver oplæseren som "a mediator, an interpretive layer, between author and listener" (Harrison 2011, 153).

Vi kan herefter betragte Hassans oplæsningspraksis i lyset af den tidligere præsenterede model, altså ved at forsøge at omvende reflekslæsningen, der typisk ville tage afsæt i etnicitetsdiskussionen. Læsningen af mediefænomenet Hassan tager ofte sit udgangspunkt i 'det brændende

blik' og betragter dette som en reaktion på en politisk, diskursiv realitet, forestillinger om muslimers manglende integrationsmulighed og/eller -vilje samt mishandling af børn. Man kunne hævde, at artiklens greb, at anvende stemmen selv som udgangspunkt for en analyse, af samme grund synes ikke-adækvat og forældet. Omvendt kan man fremføre, at denne laterale strategi netop ikke forbliver i en nykritisk, selvtilstrækkelig position, men faktisk forsøger at lytte sig frem, men nu fra en anden vinkel. At tage afsæt i diskussionen af Hassans digte fra et stemmemæssigt oplæsningsperspektiv er at tage den performative ytring alvorligt, og heri spiller materialiteten en afgørende rolle.

“FORURETTET”

Jeg tager her udgangspunkt i en konkret, meget omtalt oplæsningssituation fra Vollsrose i Odense af teksten “FORURETTET”. Begivenheden var flere gange på nippet til at blive aflyst pga. politiets frygt for uroligheder. Hassan læste alligevel op for et stort og ifølge medieomtalen overvejende positivt stemt publikum.

1. Oplæsningen er gengivet på DR/Kulturs hjemmeside d. 26. november 2013. Videoen er ikke synligt redigeret, den er registrerende, og der er baggrundsstøj fra lokalet, hvor Hassan læser op.
2. Hassan har en meget klangfuld stemme, som er forholdsvis dyb, når han taler, men som lægges op i et højere toneleje, når han læser op. Denne læsning er således næsten sunget, et træk, der generelt også fremhæves i omtalerne af ham. Det interessante er, at denne stil tilsyneladende har forandret sig gennem den tid, Hassan har oplevet medieeksponering. Hvor man i starten kan iagttage en mere klassisk poesioplæsningsstil, går han længere og længere i retning af en mere sunget, båret stemmeføring. Der er en klar fornemmelse af flow, hvor stemmens materialitet er underlagt det rytmiske forløb. I det skrevne anvender digtene i høj grad enjambementet som strategi, hvor sammenstødet mellem prosa- og poesirytmen skaber en spænding. I denne oplæsningssituation er der ingen pauser, alle enjambementer i digtet “FORURETTET” læses i ét langt prosaforløb. Der er en samtidighed af en flydende og en mere staccatoagtig rytmeoplevelse,

staccato i den forstand, at Hassans diktion er meget udpræget – f.eks. spyttes alliterationerne nærmest ud.

3. Den retoriske situation undersøger, hvordan oplæseren adresserer lytteren. Er der f.eks. tale om en intensiveret eller en tilbagelænet henvendelsesmodus? Hassans oplæsningsstil er stærkt markeret, den fremstår kraft- og energifyldt i sin retoriske appel. Den er ikke nødvendigvis understøttende for tekstens budskab på en traditionel måde, hvor man understreger vigtige ord i en sætning, men skaber snarere et klangligt univers, som nærmer sig et musikalsk udtryk. Stilen er sammensat og leverer på den måde i sig selv et interessant indspark i arbejdet med at forstå fænomenet Hassan, idet vi hører en blanding af en række forskellige kulturelle stilarter.

Der er et tydeligt element af klassisk 'forfatterskoleagtig' og altså højkultur oplæsningsstil. Kritikere har bl.a. nævnt, at Hassan stilistisk har lånt fra Søren Ulrik Thomsen og Pia Tafdrup. Der er også i oplæsningen en distinkt fornemmelse af flow samt en rytmisk behandling af sproget, der stilistisk konnoterer rap-æstetik. Rap er en udpræget mundtlig diskurs, både hvad angår tematik og formelle træk. Rapperen forholder sig typisk til et beat på en måde, så han/hun rytmisk bearbejder, udfordrer og bekræfter rytmen i groovet. Hassan har ikke et beat til sine oplæsninger, men det føles, som om han skaber det inde i sig selv, imens han læser. Oplæsningen ligner også et rapflow i den forstand, at Hassan tænker frit i forhold til de skrevne digtes metrik. Rapteksten er typisk en form for selvfortælling, der arbejder med stil, og hvor rapperen anvender stilen distinktivt i den betydning, at han bruger stilen såvel til at påpege, at han er en del af et kodet fælleskab, som til at pege på sig selv på positionerende måde, hvor han fremhæver egne kvaliteter og typisk langer ud efter andre. Denne strategi er både offensiv og selvforherligende. Hassans stil bliver dog aldrig selvforherligende, mens man kan genkende offensiviteten hos ham som et rap-æstetisk træk.

Et andet retorisk træk, der peger i denne retning, er den radikale attitude. Attitudefetisisme er således et fremherskende træk ved rap- og hiphopdiskurser, hvor man retorisk markerer et tydeligt 'vi' overfor et 'dem', og hvor vreden eller aggressiviteten er en

stilistisk medspiller (se f.eks. Stougaard Pedersen 2009 samt Krims 2000). At tale i versaler er et stilistisk træk, der peger i retning af rap, men noget af det virkelig interessante og nyskabende ved Yahya Hassans position er, at der aldrig synes at fremkomme et tydeligt 'os' eller et tydeligt 'dem'. Stilen i digtene bruger de retoriske træk fra rappen, men skaber sprækker i samme retorik. Det lyriske jeg er aldrig selvforherligende, det offensive i digtenes stil og altså også i oplæsningen modsvares af en sårbar gestus på det semantiske niveau. Her er tale om et krakeleret udsigelsespunkt, et digterjeg, der hele tiden tematiserer følelsen af at være forkert placeret.

Ud over den højlyriske oplæsningsstil og den rapæstetiske offensivitet blander i hvert fald mindst endnu én kulturel sfære sig i Hassans måde at recitere sine digte på, nemlig hvad man kunne kalde en messe, eller med Northrop Frye (1957), en oraklisk rytme. Denne messen har en tentativ religiøs karakter. Man messer traditionelt i flere forskellige religioner (efterhånden meget lidt i de danske folkekirker), men det er interessant, at det religiøse stilistisk får så stor en del af det retoriske udsagn, når nu digtene i høj grad problematiserer samme religion. Man kunne hævde, at det som Hassan primært problematiserer i sine digte faktisk ikke er religion i sig selv, men en konkret praktisering af islam i en bestemt kulturel kontekst. Stilistisk set skaber denne oplæsningsmodus en interessant ambivalens i Hassans værk.

Retorisk artikulerer oplæsningen transformationen fra skrevet til oral tekst. Her kunne man også spørge, hvorledes oplæsningen håndterer eller oversætter brugen af versaler i digtsamlingen? Mit bud vil være, at det er i denne oversættelse, at råbet eller sangen giver mening, versalerne råbes med en på én gang aggressiv og musikalsk intentionelitet.

4. Hvad tekstens udsigelse angår, er der i denne oplæsning tale om fordobling på alle niveauer. Digteren eller forfatteren kropsliggør sine egne digte på en ret radikal facon: Når vi taler om forfatterens stemme og dennes relation til sin tekst, synes der i Hassans tilfælde ikke at være skyggen af distance. Yahya Hassan investerer sig selv i det niveau, der angår tekstens selv, i levendegørelsen af teksten, når han diskuterer digtene i offentligheden såvel som i titlen på digtsamlingen. Kan vi diskutere dette uden nogen former for friktion? Falder

vi i gryden med “intentional fallacy”, når vi bliver stillet over for så massiv en fordobling som i Hassans tilfælde? Vi kan diskutere et lyrisk jeg i digtene, hvilket jeg også mener, vi *bør* gøre, og vi kan også forstå digtoplæsningen som en performativ gestus, der fortolker dette lyriske jeg. Jeg taler således for, at det er vigtigt at tage de enkeltmediale udsagn, henholdsvis digtene på skrift og oplæsningen af digtene, alvorligt. Hassans lyriske jeg kan netop tematisere de kontekstuelle konflikter på en litterært overbevisende facon, men samme lyriske jeg kan ikke nødvendigvis stå distancen, når det spændes for en realpolitisk vogn. Eller sagt på en anden måde: Ved netop ikke at være transitive evner digtene at være politiske.

5. I Yahya Hassans tilfælde er positioneringen af både etnicitet og køn faktorer, der naturligt står først for. Begge elementer spiller en afgørende rolle i publikationen selv og ikke mindst i modtagelsen og de efterfølgende debatter, som udgivelsen har afstedkommet. Både tematisk og retorisk spiller begge niveauer en afgørende rolle i digtene, der tematiserer det problematiske i at være “arabisk prins” (Hassan 2013, 11) og have “det ufuldkomne mellem mine ben” (ibid. 106). Hvad det vil sige at være ‘perker’ er oplagt også et helt gennemgribende problemkompleks i bogen, hvor f.eks. det sidste langdigt er skrevet i en næsten vrængende etnolekt. Når Hassan læser op, inkarnerer han på den ene side denne forventning. Hans fysiske fremtræden bidrager med en bestemt forventningshorisont, der dog viser sig at være lige så kompleks som alle mulige andre kommunikative situationer, når man som lytter står over for digteren. Jeg overværede ikke Vollsmose-oplæsningen, men deltog i foråret 2014 i en oplæsnings- og interviewseance på Gladsaxe Bibliotek. Efter at publikum var blevet kropsvisiteret og havde fået gennemgået diverse tasker af PET, var det min oplevelse, at Hassan faktisk bekræfter de forestillinger, den mediemæssige omtale har skabt, men samtidig var jeg også slået af den store kulturelle og menneskelige kompleksitet, der opstod i det rum. Her var intet tydeligt ‘os’ over for ‘dem’, ingen venner og fjender, men både et behov for og en evne til dialog, der også blev artikuleret af et publikum, der denne aften nok også primært bestod af det ‘Politiken-segment’, som Hassan (heller ikke) ønsker at blive talsmand for. Oplevelsen stod i kontrast til den fornemmelse af konfrontation

og offensivitet, som man, qua den typiske medieomtale, der følger Hassan, kan få en fornemmelse af, er kendetegnede for mange af de arrangementer, som Hassan deltager i.

Outro

Grundtanken i denne analyse af Hassans stemme har været at fremhæve den betydning, som stemmen har i sig selv, samt de retoriske og stilistiske virkemidler, som stemmen leverer til fænomenet Hassan. Hassans stemme klinger med, også når vi læser digtene, og derfor bør den have en position i læsningen af hans værk. Jacques Rancière taler i *La Méésentente* (1995) om den politiske aktivitet som den, der "forrykker en krop fra det sted, som den var blevet anvist [...] den synliggør det, som ikke havde noget sted at blive set, den gør en diskurs hørbar der, hvor der kun var støj, den gør det, der ikke blev hørt som andet end støj, forståeligt som diskurs" (Rancière 1995, 53). Digtene er således med til at transformere kulturel støj til en kulturel stemme, som man også ser det i hiphopkulturen i sin oprindelige form, men Hassans virkelige stemme og hans måde at bruge den på, når han læser op, dens materialitet, dens diktion og dens retoriske potentialer spiller med.

Hvad er det så for en betydningsdannelse, den indfanger? Kan vi betragte stemmens betydningspotentialer som en dynamisk produktion eller effekt af nærvær? Hans Ulrich Gumbrecht taler i bogen *The Production of Presence – what Meaning cannot Convey* (2004) om (endnu) et opgør med det hermeneutiske paradigme. Gumbrecht kritiserer hermeneutikkens trang til fortolkning som kerneorienteret og som dyrkende forforståelsen. I stedet foreslår Gumbrecht en anden, ifølge ham, oversat type betydningsdannelse og forskyder fortolkningen i en ny, nærværmæssig retning. Gumbrecht forestiller sig en svingning mellem "presence effects" (2004, xv) og "meaning", og hermed antydes en rekonfiguration af vidensproduktion, der har til hensigt at rette op på misforholdet i styrkepositioner mellem hermeneutisk hegemoni og nærvær i meningsprocesser.

I relation til denne artikels ærinde, nemlig at betragte stemmen mellem kommunikation og materialitet, kan man sige, at vi måske kan anvende Gumbrechts begreb om "production of presence" til at belyse, hvordan stemmen virker imellem disse rationaler. Afgørende er dog ordet "production", fordi det understreger, at der er tale om betydningsdannelse som en

proces. En proces, der gør, at vi kan opleve stemmens performativitet som noget, der sammen med stemmens materialitet skaber nærvær, men som aldrig forfalder til essenstænkning. Det retoriske ved Yahya Hassans stemme rummer meget forskellige diskursive strategier, som ikke bliver synlige, når man alene fokuserer på kontekst, etnicitet og køn. De stilistiske sammenstød og deres performative karakter kan vi få øje på og øre for ved at lytte til Yahya Hassans stemme.

Litteratur

- Barthes, R. (1994): "Forfatterens død", i *I tegnets tid, utvalgte artikler og essays*, Oslo: Pax forlag.
- Barthes, R. (2012) [1977]: "The grain of the voice", i J. Sterne (red.): *The Sound Studies Reader*, New York: Routledge.
- Blanchot, M. (1994): *Orfeus' blik og andre essays*, København: Gyldendal.
- Bryant, J.L. (2002): *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, University of Michigan Press.
- Cavarero, A. (2012): 'Multiple Voices', i J. Sterne (red.), *The Sound Studies Reader*, New York: Routledge.
- Connor, S. (2008): "'Ear Room' - A talk given at the Audio Forensics Symposium", Image-Music-Text Gallery, London, 30 November. <http://www.stevenconnor.com/earroom/earroom.pdf>.
- Derrida, J. (1997): *Stemmen og fænomenet: introduktion til tegnproblematikken i Husserls fænomenologi*, København: Hans Reitzel.
- Dolar, M. (2012): "The Linguistics of Voice", i J. Sterne (red.): *The Sound Studies Reader*, New York: Routledge.
- Elleström, L. (2010): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York: Palgrave Macmillan.
- Engdahl, H. (1994): *Beröringens ABC*, Stockholm: Bonnier.
- Frye, N. (1957): "Theory of Genres", i *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press.
- Gumbrecht, H.U. (2004): *Production of Presence – what Meaning cannot Convey*, California: Stanford University Press.
- Haarder, J.H. (2014): *Performativ biografisme*, Kbh.: Gyldendal.

- Harrison, K.C. (2011): "Talking Books, Tony Morrison, and the Transformation of Narrative Authority: Two Frameworks", i *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York and London: Routledge.
- Hassan, Y. (2103): *Yahya Hassan*, København: Gyldendal.
- Have, I. & Pedersen, B.S. (2012): "Conceptualising the audiobook experience", *SoundEffects*, vol. 2, no. 2.
- Have, I. & Pedersen, B.S. (2013): "Sonic mediatization of the book: affordances of the audiobook", *Mediekultur*, vol 29.
- Have, I. & Pedersen B.S. (2014) "The Performing Voice of the Audiobook", i *Voice/Presence/Absence*, Sydney: UTS Press.
- Herder, J.G. (1975) [1778/79]: *Stimmen der Völker in Liedern*, Philipp Reclam Jun: Stuttgart.
- Knox, S. (2011): "Hearing Hardy, Talking Tolstoy: The Audiobook Narrator's Voice and Reader Experience", i *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York and London: Routledge,
- LaBelle, B. (2010): "Raw Orality: Sound Poetry and Live Bodies", i *VOICE – Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, Massachusetts and London: The MIT Press.
- Klujeff, M.L. (2004): *Litteraturens tone*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Krims, A. (2000): *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- McLuhan, M. (2006) [1964]: *Understanding Media*, London and New York: Routledge.
- Mitchell & Hansen (2010): "Introduction", i: *Critical Terms for Media Studies*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Nexø, T. A (2013): "Et forfærdeligt stærkt ærinde", i *Information* d. 18.10. 2013, <http://www.information.dk/475594>.
- Neumark, N., Gibson, R. & van Leeuwen, T. (eds.) (2010): *VOICE – Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, Massachusetts and London: The MIT Press.
- Neumark, N. (2010): "Doing Things with Voices: Performativity and Voice", i *VOICE – Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, Massachusetts and London: The MIT Press.
- Nielsen, B. S. (2002): *Den grå stemme*, Viborg: Arena 2004.
- Pedersen, B. S. (2009a): "Go' stil dér", i *Rhetorica Scandinavia* vol. 52.

- Pedersen, B. S. (2009b): "Anticipation and delay as micro-rhythm and gesture", i *Journal of Music and Meaning*. <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=8.3>.
- Pedersen, B. S. (2011): "Hvor blev beatet af? – Centrale positioner inden for akademisk hiphoplitteratur", i *Danish Musicology Online* 3. http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_03/dmo_03_artikel_01.pdf.
- Pedersen, B. S. (2012): "Lyden af en stemme i skriften – en læsning af Mette Moestrups forfatterskab", i *Danish Musicology Online* Special Edition, http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saernummer_2012/dmo_saernummer_2012_04.pdf.
- Rancière, J. (1995): *Le M sentente – Philosophie et Politique*, Paris: Galilée.
- Ree, J. (1999): *I see a voice*, London: Harper Collins.

“FALDER. IKKE. TIL RO.”

Musikalsk-sproglig betydningsdannelse (hos) Under Byen

JAKOB SCHWEPPENHÄUSER

*Inquietum est cor nostrum*¹

Augustin

Ind-fald

Er man af den opfattelse, at lyrikken næsten er forsvundet ud af horisonten i dag, at den udelukkende spiller en rolle i snævre akademiske kredse og litteraturmiljøer, ja, så kan det muligvis skyldes, at man har den *skriftlige* lyrik i tankerne. I virkeligheden, som ikke kun er skriftlig, har lyrikken måske aldrig fyldt mere, end den gør i dag: Den *lydlige* lyrik, den form for sprogkunst, som opfanges med ørene, spiller, i modsætning til den skriftlige, en uhyre central rolle i såvel mediebildet som i de fleste menneskers dagligdag – nemlig i form af først og fremmest sang- og raptekster. “Lyrikken – forstået som sanglyrikk – [er] vår tids dominerende diktart” (Karlsen 2013, 2), slår nordisten Ole Karlsen fast i forordet til en antologi, som netop behandler “forholdet mellom musikk og lyrikk”. Til sang- og rapteksterne lægger en række andre mundtlige litterære udtryk sig: digtoplæsningen, poetry slams, samarbejder mellem digtere og musikere, lydbøger etc. Disse tegner til sammen et billede af en samtidslitteratur, der i stadig større grad (også) orienterer sig mod lyden og mundtligheden (se Gioia 2003 samt Mønster 2012). Problemet er nu, at samtlige akustiske lyrikformer omvendt spiller en udpræget perifer rolle i den *videnskabelige* verden – antologier som den nævnte er et sjældent fund. Der er så godt som ingen grænser for, hvor fintmærkende litteraturvidenskaben kan være, når den beskæftiger sig med lyrik i den skriftlige tradition: Med et stort, mangefacetteret og sig konstant udviklende begrebsapparat og vokabular kan den skriftlige lyrik beskrives, analyseres og fortolkes med største præcision og på adskillige måder. Til gengæld er der snart sagt ikke andet end grænser for litteraturvidenskabens præcision i beskrivelsen, analysen og fortolkningen af den lydlige lyrik. Der er altså tale om et betragteligt misforhold:

på den ene side et utroligt forfinet apparat til at beskrive et fænomen, der lever en ofte beskeden tilværelse, på den anden side mangler et kvalificeret apparat til at beskrive et fænomen med enorm udbredelse – så vidt den ubalancerede forskningsmæssige tilstand. Men den hørbare lyrik er ikke blot kvantitativt fremtrædende: Nogle af de mest interessante lyriske udgivelser de seneste år har kunnet opfanges med ørerne; over de følgende sider vil det forhåbentlig fremgå, hvorfor det danske post- eller art-rock-orkester Under Byen kan opfattes som ophavsmænd og -kvinder til én af disse.

Under Byens tekstforfatter og forsanger, Henriette Sennenvoldt, figurerer som næsten-fraværende på det litterære danske landkort. Det kan der være tre grunde til: 1. Teksterne er ikke vellykkede/interessante 2. De synges 3. De indgår i en større musikalsk sammenhæng. Mens den første grund må karakteriseres som tvivlsom, er de sidste to til gengæld særdeles plausible – selv om det for en umiddelbar betragtning måske ikke synes at være grund nok til at lade Sennenvoldt-teksterne ude af litteraturkritisk syne. Ikke mindst når man betænker, at lyrikken oprindeligt ikke blot var sang,² den var også, som etymologien bevidner (λυρική, lyrik, lader sig spore tilbage til 'lyrikos', adjektivdannelsen til *lyra*), ledsaget af musik, forekommer grund nr. 2 og 3 at være dårlige argumenter. Som litteraturkritiker, -teoretiker eller -formidler er man imidlertid ikke nødvendigvis rustet til at begå sig udi stemme- og musikstudier – og frem for alt ikke udi den interdisciplinære knude, ordene binder med disse to felter; dette kan meget vel være en medvirkende faktor. Rustet til tænderne behøver man imidlertid heller ikke nødvendigvis at være. Germanisten Guido Naschert argumenterer således for, at litteraten i omgangen med sangtekster kan placere sig på et niveau mellem "eine[r] harte[n] musikwissenschaftliche[n] Analyse" og den "reine[n] Intuition" (2006, 118) Andre problemer end litteraturvidenskaben har populærmusikkritikken, i hvilken Sennenvoldt og Under Byen ellers aldrig er blevet forsømt: Behandlingen af tekstlige aspekter – og teksternes samspil med musikken – er i mange tilfælde mangelfuld, og den er sjældent fuldt udfoldet. Et karakteristisk eksempel på begge dele stammer fra det i øvrige dybdeborende og intellektuelle (men ikke videnskabelige) musiktidsskrift *Geiger*: I en anmeldelse af det næstnyeste Under Byen-album, *Samme stof som stof* fra 2006, citeres en påfaldende passage fra titelnummeret: "Sirupsbetrukne er insekterne. De danner karavaner af vaner og man bruger dem« [...]. Måske betyder det ikke en

skid, men man kan alligevel ikke lade være med at fundere” (Mortensen 2006). Man kan, og bør, dog heller ikke lade være med at fundere over, hvilke konsekvenser det har, at anmelderen dels afbryder passagen midt i den syntaktiske helhed – fortsættelsen følger nedenfor – dels, ved en forvandling af “instinkterne” til “insekterne”, fejlciterer den ganske håndfast. Begge er det indgreb, som rigtignok befordrer den hævdede potentielle meningsløshed, men som dog må siges at være en lidet ædruelig måde at underbygge udsagnets tese på.

Sandt er det, at den citerede ordfølge angiveligt ikke denoterer det måske alligevel, i denne kontekst, lidt uinteressante fænomen ‘en skid’; mere interessant er det imidlertid at fokusere på, hvad ordene betyder, nemlig: “SIRUPSBETRUKNE ER INSTINKTERNE / DE DANNER KARAVANER AF VANER OG MAN BRUGER DEM” (Under Byen 2006)³ – hvilket jo slet ikke er så lidt endda, og endnu mindre når den overhuggede sætnings afhuggede del ikke forment adgang til citatet: “TIL AT FÅ TIDEN TIL AT GÅ OG GÅ I STÅ” (ibid.). Det allermest interessante spørgsmål må dog være, hvad disse ord betyder, når de opfanges akustisk, indvævet i et stofligt lydtæppe – hvorved nemlig en endnu righoldigere og kompleks betydningsdannelse finder sted. Her sætter nærværende tekst ind med det ønske at forsøge at åbne en sprække ind til de mangfoldige mekanismer og strukturer, der er i spil – men hvordan?

Fremgangsmåden knytter i særlig grad an til den form for litteraturvidenskabelig metode, som orienterer sig mod *nærlæsningen*, og som i høj grad er formalistisk og værkororienteret. Denne metode har traditionelt set udelukkende beskæftiget sig med den skriftlige lyrik, men transporteres her ind på lydens territorium, hvorved nærlæsningen i stedet bliver en *nærlytning*: en værkororienteret, formalistisk funderet nærlytning med hovedfokus på den tekstlige betydningsproduktion (jf. Naschert-overvejelserne ovenfor). Idet denne betydningsproduktion i analyseobjektet fungerer sammen med en musikalsk betydningsdannelse, suppleres den beskrevne fremgangsmåde med iagttagelser på et musikanalytisk niveau. Endelig suppleres den yderligere med en metodisk dimension, som kan kaldes fænomenologisk: iagttagelser gjort med analytikerens lyttende øre, som i højere grad bygger på oplevelsen af den flygtige lyd (herfra hidrører, i beskrivelsen af det hørte, den jævnlige anvendelse af formuleringer som ‘X synes at X’, der rummer et implicit subjekt (men grammatisk betragtet et

indirekte objekt!): 'X synes mig at X): lytteoplevelser forsøgt beskrevet ved sprogets hjælp – samt forsøgt omsat til, og fæstnet i, statiske visuelle repræsentationer – bogstaveligt talt mhp. at anskueliggøre dem og blotlægge strukturer, som er vurderet vigtige for analysearbejdet og forståelsen.

Den sennenvaldske udspændthed

Henriette Sennenvaldts Under Byen-tekster kan på et formelt niveau anskues som udspændte mellem to traditioner: den modernistiske skriftlige lyrik og sangteksten (pop-/rockteksten). Et konkret formelt eksempel herpå statueres af den omstændighed, at teksterne generelt rummer flere gentagelsesfigurer, på flere niveauer, end førstnævnte tradition almindeligvis gør, men færre end sidstnævnte. Det gælder også for teksten til den sang, der her skal på dissektionsbordet, "Tindrer" (findes på *You Tube*: <http://www.youtube.com/watch?v=uBYDn9pPWuw>): et af de i alt tre på *Samme stof som stof*, som Katrine Stochholm, der forlod Under Byen i 2004, har komponeret. Stochholm var hovedkomponist på albummet *Kyst* og blandt orkesterets grundlæggere. "Tindrer" er på mange måder karakteristisk for Sennenvaldts lyrik: sangen er strofisk (men med brud på strofeformen), den rummer genkommende sproglige figurer, og den rummer klanglige virkninger i rigt mål. Omvendt er teksten, ved første øjekast, hverken rimet eller metrisk, og den rummer ikke egentlige omkvædslignende gentagelsesfigurer. Netop omkvædet må tælles blandt sangtekstens mest karakteristiske formelle træk; musikkribenten og forfatteren Ole Rosenstand Svidt noterer således i forbindelse med Anne Linnets første Tove Ditlevsen-album *Kvindesind*: "Er Ditlevsens tekster strofiske, rimede og med mere eller mindre fast metrum, så mangler de dog noget, der gør dem helt oplagte til omstigning til rock: Omkvæd" (Svidt 2005, 28). Den anden sangtekst-kategori udgøres ifølge Svidt af tekster, som er "strofiske, hvor strofe efter strofe gentages efter hinanden uden større variation – som det f.eks. ofte høres hos meget tekstorienterede sangskrivere" (ibid.). Men heller ikke her passer Sennenvaldt-teksterne ind: nok er de undertiden strofiske, men er de det, er det, som f.eks. i "Tindrer", med stor variation stroferne imellem. Én indgang til Under Byens kunstneriske univers kan være at anskue det som bl.a. et udslag af denne sennenvaldtske udspændthed mellem sangteksten og den modernistiske digtning, mellem gentagelsen og variationen. Teksten til "Tindrer" gengives her, som den tager sig ud i forhold til de musikalske strukturer:

	I. strofe 1 - 2 - 3 - 4	II. strofe 1 - 2 - 3 - 4	III. strofe 1 - 2 - 3 - 4	IV. strofe 1 - 2 - 3 - 4
x.	vi			
a.	tindrer vi	gale [hø-ha-ha] og	mister hin-	tabes be-
b.	raser vi	fine	anden	graves i
c.	glødervi	skæresom glas	+	fremmede byer
d.	falder ikke til		og kan ikke	menhusk vi er
e.	ro		klare det	stadig i live
f.		som		vist er vi
g.	slår os ikke	parfumeret pa-	og vi kommer	det
h.	ned	pir	aldrig over det	
i.	vi*	vist vi	[suk] for-	

Figur 1: Ordmateriallets fordeling i forhold til akkordsekvenser og takter

Skønt lydbølger når det menneskelige øre successivt, sammenfattes de af bevidstheden og bliver form (jf. f.eks. Vagn Holmboe (Pedersen 2004, 123)). Den musikalske form i “Tindrer” kan beskrives som følger: Efter en indledning bestående af 4 akkordsekvenser à 4 takters varighed – som også samtlige følgende sekvenser er det – følger 4 strukturelt ensartede strofer, hvoraf den III. skiller sig ud ved at rumme 8 sekvenser, mens de øvrige rummer 9. Ordmateriallet fordeler sig forskelligt over disse sekvenser og udfylder, som det fremgår af figur 1, ikke hele det tidsligt-musikalske skema. Den vertikale bogstavrække betegner sekvenserne, og det er 3. sekvens i III. strofe, som bortfalder. Den horisontale talrække betegner takterne, og taktarten er 4/4.

Sjælens cello & stemmens instrument

Et karakteristisk træk ved “Tindrer” er den måde, hvorpå sangstemmen og musikken forholder sig til hinanden, og mere specifikt: hvordan forholdet er mellem den sungne melodi og instrumenternes melodier. Stemmen fremstår som ét blandt mange musikinstrumenter i lydbilledet, hvorfor det også virker logisk, at den efter en klokkespils lignende indledning (0:00-0:14; tidsangivelserne herefter henviser alle til “Tindrer”), netop ingen *ord* synger, men ikke-denotative lyde, idet den nænsomt glider ind: “mm-mm-mm” (0:14-0:18; Under Byen 2006. Der citeres her efter det hørte – ikke efter den i omslaget optrykte tekst, da sådanne ikke-denotative stemmelyde, som det er kutyme, ikke er inkluderet her). Og den gør det ikke alene: den følges ad, helt synkront, med lyden af en sav – et instrument, der ligesom stemmen har andre funktioner end musikalske,

men som *synger* her. Stemme og sav er forskudt med en oktav: de spiller hver på sin måde, inden for hver sit register, men melodien er den samme. Efter denne nynnende indledning falder de første denotative ord: “vi tindrer” (0:19; en egentlig gennemgang af nummeret følger om få sekunder). Også her ledsages stemmen tæt af instrumenter, nu et klaver, i nogen grad et klokkespil og en organisk lydende synthesizer. Klokkespillet har dog også en anden dagsorden: i fællesskab med synthesizeren lægger det små, ‘tindrende’ markeringer ind i de huller i det musikalske skema, som ordene ikke udfylder (fig.1/str.I/takt3&4/sekv.a&b); i resten af strofen ligger klaveret helt tæt op ad stemmen. Der sker nu det interessante i næste strofe, som rummer færre stavelser end første, at den melodilinje, som i første strofe var knyttet tæt til ordene “falder ikke til ro”, i stedet spilles af en cello, dette sjælfule instrument (‘sjælo’) (1:23-1:37, fig.1/str.II/sekv.d&e). Virkningen er den, at celloen i en vis forstand – og til en vis grad – ‘denotiseres’: Den opfattes som en denotativ henvisning i lighed med verbalsproget. Idet instrumenterne har været knyttet så tæt til stemmen, som artikulerer denotativ betydning, synes det som om, celloen her begynder at *sige noget* – på et grundlæggende, umiddelbart forståeligt sprog. Hos Arthur Schopenhauer hedder det om musikken generelt, at den “wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm *verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache*, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft” (Schopenhauer 1988, 339 (§52); mine kursiver). Omtrent således ‘taler’ celloen, som efterfølgende også netop knyttes sammen med vokalen – frem til “vist” (1:48), hvor den igen ‘taler’ selv: Fra det Eb, den sammen med stemmen lander på i sidste del af “papir” (1:43), går stemmen med “vist” *ned* på D, mens celloen går *op* på F (fig.1/str.II/sekv.i/takt1-4). Dermed etableres et rankt, fortrøstningsfuldt alternativ til den lettere opgivende gestus, der ligger i stemmens kvalitet og tonale bevægelse – der fremsættes to ‘udsagn’ på samme tid.

Umiddelbart herefter synes især tubaens ‘kommentarer’ til “vi mister” (1:53), “hinanden” (1:58) og “og vi kommer aldrig over det” (2:18-2:26, fig.1/str.III/sekv.a,b&c/takt3&4) påfaldende betydningsbærende, ‘sproglige’, ligesom savens bemærkning efter “og kan ikke klare det” med sin tuden og sin faldende, haltende rytme folder et helt sjæleligt landskab af melankoli ud (2:10-2:15, fig.1/str.III/sekv.e). I IV. strofe står stemmen indledningsvis næsten alene, den “fortabes” (2:34), og i num-

merets slutning gentager de øvrige instrumenter så melodiske passager, som fra tidligere strofer synes at trække vokalen med som en skygge eller et ekko – som *mimer* melodierne teksten; de synes, på en helt basal måde, at artikulere de følelser, værket beskæftiger sig med: kærlighedens. Disse er blot få blandt talrige eksempler på en sådan instrumental mimen hos Under Byen.

Hvert instrument, herunder stemmen, har sit udtryk, sin karakter – hver fortæller sin historie i sangens store historie; forskellige aktører træder skiftevis, og samtidigt, ind på den akustiske scene. Man fornemmer gruppens arbejdsmetode i sangskrivningsprocessen: Alle medlemmer deltager og lader sangene vokse organisk frem (jf. Friis 2005, 50); der består i høj grad et ahierarkisk forhold mellem lydene i lydbilledet. Et synligt udtryk for dette udgøres af det forhold, at forsanger Sennenvoldt ikke optræder som frontfigur ved orkesterets koncerter, men i stedet trækker sig tilbage på scenen (Et eksempel herpå findes på www.youtube.com/watch?v=vE-cN7swzYk0) – og det samme gælder for Under Byens visuelle udtryk i det hele taget: på plakater, i musikvideoer, på og i albumomslag. Den sennenvoldtske sangteknik kan ligeledes tænkes i forlængelse heraf: Det er påfaldende, hvor vanskeligt forståelige ordene er. Det skyldes dels, at sprogreglerne jævnlige udfordres, dels, og hovedsageligt, at enkeltordene i fremførelsen bøjes og udstrækkes til næsten-ukendelighed; der finder en *underliggørelse* sted – mere herom senere.

Også udtalen af ordene afviger fra danske normer – i “Tindrer” skyldes eksempelvis en i-lyd ind efter a’et i “fortables”: [fɐ'tæibəs] (2:34). Ordenes klanglige potentiale udvides, klangen fortolkes frit, og dermed vanskeliggøres den normalsproglige kommunikation, sproget bliver *utydeligt*. Hos intermedialitetsforskeren Birgitte Stougaard Pedersen hedder det: “Den modernistiske digtning søger at transcendere sproget i retning af dets grænser og orienterer sig i den forstand mod musik” (Pedersen 2004, 18). Det gør Sennenvoldts digtning også, men i modsætning til de modernistiske digtere hovedsageligt i kraft af foredraget. En konsekvens heraf er, at stemmen bevæger sig i musikinstrumentets retning, i retning af at blive et musikinstrument på lige fod med de øvrige. Ordene tenderer mod at blive lyde i lydbilledet på samme niveau, i samme kategori, som de øvrige lyde – ordene bliver lyde, som utydelige brokker af denotativ betydning klæber til. Denne omstændighed potenseres kun yderligere i kraft af den

andenstemme, som hyppigt blander sig, og hvis materialitet og musik-instrumentkarakter bl.a. fremhæves af en tremoloeffekt. I disse tilfælde, grænsetilfælde, i denne akustiske dunkelhed kan lytteren vælge at famle efter genkendelig betydning og eventuelt tage skriftlige tekstudgaver til hjælp. Men hun kan også lade være og i stedet lade lyd være lyd: lyden af parallelle hestehalehår mod en sav, lyden af en luftstrøm gennem foldet messing, lyden af en kølle mod udspændt skind – og lyden af stemmelæber moduleret af svælg, mund og næsehule: alt sammen svingninger i luften, opfanget af høresansens komplekse neurobiologiske system. Måske kan Under Byens internationale anerkendelse også begribes i dette lys. Kompositionerne fungerer *også* uden en aktivering af sprogets denotative funktion, som lydværker. Stemmen er i sig selv særdeles *stemt*, *stemningsfyldt* – f.eks. emmer den undertiden “af undertrykt vrede”, med kulturskribenten Torben Sangild (Sangild 2006), og den rummer intimitet, hengivelse, sensualitet, sorg, skrøbelighed. Skriftmediet, ikke mindst maskinskriften, er forbundet med en relativ anonymitet: “Written discourse has been detached from its author” (Ong 2002, 77), skriver oralitetsforskeren Walter J. Ong. Anderledes med stemmen, som er knyttet direkte til et *menneske*, og som rummer dette menneskes køn, alder, geografiske herkomst, levevis m.m. i sig – uanset hvilket sprog der synges på. Med Roland Barthes’ formulering: “Il n’y a pas de voix neutre” (Barthes 1982, 247). Er man i den privilegerede situation, at det danske sprog ikke fremstår som en eksotisk, nordisk skratten, er der dog alligevel al grund til ikke at negligere den rent sproglige betydningsdannelse, hvilket den følgende gennemgang af “Tindrer” forhåbentlig kan tjene som belæg for. Den er opdelt efter tekstens fire strofer og kronologisk fremadskridende via eksemplariske nedslag.

Tindrende uro: En nærlytning

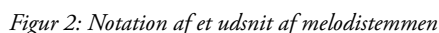
I. strofe: Metafor & metamorfose

“Tindrer” åbner som nævnt med en klokkespilslignende lyd, som sangtitlen etablerer en ramme for fortolkningen af: De fine toner opfattes umiddelbart som akustisk ‘tindrende’. Der er ingen *bund* i lydbilledet, ingen dybe frekvensområder berøres, det er lyst og fint: det *tindrer*. Stemmen glider, som tidligere beskrevet, forsigtigt ind, hvorefter første strofe begynder med ordene: “vi tindrer”. Men hvordan skal det nu forstås? At “skin-

ne smukt og vedvarende med skiftende styrke” hævder ODS; “funkle”, “glimte” og “stråle” anføres som synonyme verber. Er mennesker (som det lyriske jeg formodes at repræsentere et eksempel på) i stand til at udsende sådanne elektromagnetiske lysbølger, jf. “vi tindrer”? Kun på én måde lader det sig gøre at tindre som menneske: den metaforiske. Som nu eksempelvis Jesus Kristus: “Jeg er verdens lys” (Joh 8,12). Det samme gælder for lydbølger (som f.eks. et klokkespil udsender): heller ikke de kan tindre på andre måder end overførte. Allerede “Tindrer”s åbningsreplik kan således siges at anspore til en metaforisk tænkning; en tænkning, der viser sig givtigt at fastholde nummeret igennem. I fællesskab med klokkespillets – metaforiske – ‘tindren’ følger nu også tekstens i’er sig onomatopoetisk til denne tindren – metaforisk – ligesom stemmens femininitet og markante erotiske respiration – metaforisk – lader sig begribe som del af den gennemgribende tindren: alting tindrer! Idet de øvrige elementer – lydproduktionen, instrumenteringen, stemmen – fortsætter deres tindren, synes det ikke videre brudfyldt, da den sprogligt-*denotative* tindren umiddelbart efter slår om i det, der nærmer sig sin modsætning: “vi raser”. Raseriets indfældethed i samme metriske gentagelsesfigur, amfibrakken: $\cup - \cup$ (‘ \cup ’ markerer sænkingsplads og ‘-’ hævningsplads), tilnærmer udsagnet det tidligere sungne yderligere. Det radikale ved denne umærkelige glidning er, at netop ingenting, metaforisk, ‘raser’ i lydbilledet, alt ånder fortsat fred og tindren; det akustiske udtryk modsvarer ikke det tekstlige indhold, de to er tværtimod spændt ud mod hinanden.

Så ændrer den rytmiske figur sig lidt: “vi gløder vi” (0:30; amfibrakken udvides med nok en afslutningsvis sænkingsplads – opfattet som samlet, tetrasyllabisk fod kaldes den nu 2. pæon). Det har to bemærkelsesværdige konsekvenser: Den første er den, at det følgende ord, “falder” (0:35; det skal her bemærkes, at linje 3 og 4 står i omvendt rækkefølge i de skriftlige versioner – implikationerne af denne forskellighed mellem skrift og sang skal snart behandles mere indgående) i modsætning til de foregående forløb, rammer 1-slaget uden optakt (som i figur 1 ville have været placeret i sek.v./takt4), hvilket virker voldsommere og (metaforisk!) ‘tungere’. Den anden er den, at enjambementet (“vi | falder”⁴) med sit hårde brud på syntaksen opbygger en forventning hos lytteren om det kommende, ikke mindst fordi bruddet ledsages af en cæsur i musikkens strøm, som om den holder vejret: ‘Hvad gør vi ud over at gløde?’ Al lyt-

Med “falder” ‘falder’ lytteren – metaforisk – ned i det syntaktiske hul, enjambementet åbnede. Brat og pludseligt, midt i ‘gløden’, graves hullet i sætningen – og lyden – og åbner dermed muligheden for faldet. Med “falder” ‘falder’ melodien også tonalt – fra E til A – sådan som det fremgår af notationen i figur 2:



214

begins a scalar descent. Christ's descent from heaven is thus represented with a cascading fall through musical space, a series of overlapping movements 'down' the musical scale. This representation exploits the common construal of musical pitches as situated in vertical space, a construal that follows from the characterization of pitches as 'high' or 'low' with respect to one another (ibid 360).⁵

Denne "almene opfattelse" bygger på en overføring ("mapping") af ét vidensområdes strukturer (forholdet mellem punkter på en vertikal akse) til et andet (forholdet mellem tonehøjder); en overføring, som atter bygger på den begrebslige grundmetaforik "PITCH RELATIONSHIPS ARE RELATIONSHIPS IN PHYSICAL SPACE" (ibid. 361). Derfor kan det i en berømt pinse-salme hos Grundtvig også hedde: "Opvaagner, alle dybe Toner, / Til Pris for Menneskets Forsoner!" (Grundtvig 1944-64, 266), for nu at forblive i emnekredsen. Den bagvedliggende logik kan yderligere præciseres med metafor-teoretikerne Lakoff & Johnson: "GODT ER OP" (Lakoff & Johnson 2002, 27 – et eksempel på en såkaldt orienteringsmetafor).

Tilbage til det første fald, "Tindrer"-faldet: Melodien *repræsenterer* (med et 'sonisk sidestykke' til en faldende proces) – metaforisk – det sprogligt-denotative udsagn om at falde, tonemalende, hvorved den dels *legemliggør* faldet, dels *præciserer* det: 'Sådan falder vi'. Samtidig kan melodien og instrumenterne siges at *udvide* den samlede betydning: I kraft af tonemaleriet metaforicitet kommer foregangen 'fald' til at omfatte flere begrebslige områder i en blanding ("conceptual domains" i et "blend") og dermed får faldet en mere almen karakter: 'Alt falder på alle måder'. Og andre, i denne forstand basalt metaforiske, fald følger sig til: Lydbilledet 'falder', idet klokkespillet i det øverste frekvensområde, som åbner lydbilledet 'opefter', forsvinder. Stemningen 'falder' – humøret 'daler' – med harmonierne, idet den 'lyse' dur afløses af den 'mørke' mol. Stemmens kvalitet forandres, den bliver hæs, dens vokale 'tindren' forsvinder: også et stemningsmæssigt 'fald'. De fine, hurtige toner erstattes af dobbelt så lange (som det fremgår af noderne i figur 2): et agogisk 'fald'. Som det ligeledes kan iagttages i figur 2, er faldet et 'fald' for hele melodiforløbet: Efter "falder" når den højeste tone i det efterfølgende melodiske forløb end ikke op til den laveste tone i de foregående. Fra en tindrende himmel til et hæst helvede falder

vi – ikke. Hele faldet negeres øjeblikket efter: “ikke” (0:38). Og det ikke blot tekstligt-denotativt, også harmonisk og melodisk: Mol slår om i dur igen, og de ‘stiger op’, de faldne toner. Musikken ‘kravler’ sammen med ordene op af ‘hullet’, faldet afløses af et ikke-fald: et lydligt sidestykke til foregangen ‘at stige’, en tonemalende stigen i tonehøjde. Også det vokale ‘stemningsfald’ slår om i sin modsætning, bliver en metaforisk ‘stemningsstigning’, idet stemmens hæshed igen forsvinder, og den bliver mildere. Men faldet *har* fundet sted tidligere, det annulleres ikke (eller kun til en vis udstrækning) retrospektivt med negationen. I stedet etableres et både-og, der om noget er *menneskeligt* – ikke-sort-hvidt, komplekst, flertydigt. Bevægelsen sanseliggør og giver dybde og liv til den kærlighedshistorie, som tematiseres i teksten.

Her hører betydningsmetamorfosen imidlertid ikke op: Efter “falder | ikke” følger nok en drejning: “til ro” (0:40); “vi falder | ikke | til ro”, og samtidigt skælver klaveret *uroeligt* med en tremoloeffekt. Den sproglige bevægelse involverer den såkaldte *garden path*-virkning: vildledning i den syntaktiske haves stisystemer. Lytteren troede sig på vej mod én destination, men erfarer nu, at stien førte et andet sted hen. Når manøveren overhovedet lader sig gennemføre, og lytteren ikke aner uråd allerede ved “falder”, skyldes det bl.a. en unaturliggørelse af den naturlige sprogrytme: “falder” indgår i en tryktabsforbindelse, men taber hos Sennenvaldt ikke sit naturlige hovedtryk, som det ‘burde’: ‘at falde til ro’. Uden dette kunstgreb havde flertydigheden haft langt mindre gunstige arbejdsbetingelser. Med metrikeren Eva Lilja kan forholdet formuleres sådan, at flertydigghedsrelsen begunstiges af en reduktion af “relationstalet”:

ett mått på det kvantitativa förhållandet mellan frasens starka och svaga positioner. Relationstalet 1 betyder, att samtliga stavelser i frasen är betonade, 2 att hälften är betonade [...] Normalprosans relationstal ligger mellan 2 och 3” (Lilja 2013, 105).

Sennenvaldts sangstil “medför att det blir tätt mellan prominenserna eller [...] ett oväntat lågt relationstal” (ibid. 87) for nu at overføre Liljas iagttagelse af digteren Marie Silkebergs oplæsningsstil til den nærværende problemstilling. I “Tindrer” reduceres relationstallet i overgangen fra skrift

til lyd med omtrent 1,4, hvilket svarer til ca. 41 procent – med andre ord: meget markant.

Buen fra tindre over raser og gløder til fald og ikke-fald beskrives så at sige overordnet med denne ikke-falden-til-ro, hvorved også hele “Tindrer”’s – og generelt Under Byens – urolige kerne kommer til udtryk. Ligesom betydningen ikke falder til ro, gør “vi”, de elskende, det heller ikke – men: det gør melodien til gengæld! Frem for at præsentere et lydligt sidestykke til den dynamiske proces ‘ikke at falde til ro’ / ‘uro’, som ville ækvivalere det tekstligt-denotative udsagn, opstiller melodien her et sidestykke til en kontrastiv proces, nemlig netop en ‘falden til ro’ – i kraft af en tilbagevenden til grundtonen. Mekanismen er ganske kompleks: Ved at imødegå uroen med ro indstiftes en uro på et højere niveau. Kaster vi et blik tilbage i musikhistorien lå det i en periode Richard Wagner på sinde, at musikken skulle “spejle teksten, forstærke og uddybe denne som en loyal og trofast *ancilla dramaturgica*, dramaets tjenestepige” (Nebelong 2004, 69) med Wagner-eksperten Henrik Nebelongs formulering. Eller med en anden Wagner-ekspert, Friedrich Nietzsche, opfattede Wagner “[d]ie Musik als Mittel zur Verdeutlichung, Verstärkung, Verinnerlichung der dramatischen Gebärde und Schauspieler-Sinnenfälligkeit” (Nietzsche 1999, 419).⁶ Wagner ændrede holdning – Under Byen har givetvis aldrig haft den. Det rækker ikke at kalde orkesterets musik “[e]n perfekt sonisk illustration af Sennenvaldts lyrik” (Pedersen 2002),⁷ som en anmelder har gjort det. I “Tindrer”, og i andre numre, finder en langt mere dynamisk, mere spændings- og brudfyldt udveksling mellem ord og musik sted, end begrebet ‘illustration’ giver udtryk for; således også i det videre “Tindrer”-forløb:

På “slår” (0:52) *slår* trommeslageren for første gang på sit *slagtøj* og kan dermed siges på ét niveau at (gen)oprette en ækvivalensrelation (i litteraturen benyttes adskillige synonyme og næsten-synonyme termer til at beskrive dette forhold, f.eks. korrelation, korrespondance, strukturel parallelisme og isomorfi) mellem ord og musik, idet det lydlige sidestykke til den dynamiske proces ‘at slå’ modsvarer det sprogligt-denotative udsagn. Denne passage er struktureret på samme måde som den foregående med pauseringer, der gennemhuller syntaksen og leder lytteren på afveje: “Slår os | ikke | ned” (0:52-0:58): Først slår vi os, så slår vi os tværtimod ikke, og endelig slår vi os ikke *ned*. Atter kan dobbelttydigheden takke gene-

robringen af et tabt prosodisk tryk for at levere sin mulighedsbetingelse: denne foruden havde “slår os” været opslugt i tryktabsforbindelsen ‘at slå sig néd’. Og atter korresponderer melodien med den sprogligt-denotative bevægelse: Tonehøjden stiger indtil “ned”, hvor melodien netop præsenterer et lydligt sidestykke til den dynamiske proces ‘at bevæge sig ned’ – mens teksten denotativt samtidig negerer dette “ned” (med “ikke ned”) og derved fastholder den komplekse, dobbelte spænding.

II. strofe: *Version & værkbegreb*

Apropos spænding: en sådan indfinder sig også på et andet niveau, nemlig mellem de skriftlige og mundtlige tekstversioner. Som tidligere strejft kan en række uoverensstemmelser mellem det synlige og det hørbare registreres, hvilket giver anledning til at overveje det indbyrdes forhold imellem disse to sproglige manifesteringsformer (i nummeret “Palads”, også fra *Samme stof som stof*, forefindes sågar “ALSKENS INSEKTER” udelukkende i den skriftlige tekstudgave – dog, jf. den tidligere citerede anmelder, stadig uden sirupsbetæk). På et grundlæggende plan er det værd først at overveje, hvilken ontologisk status, den skriftlige hhv. mundtlige udgave af “Tindrer” overhovedet kan tilskrives: Er den skriftlige den primære og mest autoritative? Er dén ‘værket’, sådan som forholdet mellem digt og oplæsning oftest forstås? Eller udgør omvendt den akustiske udgave ‘originalen’, sådan som forholdet mellem sang og sangtekst, optrykt i et albums omslag eller teksthæfte, oftest forstås? At Sennenvaldts tekster, herunder “Tindrer”, foruden at være manifesteret som sang og tilhørende optrykt sangtekst, også er udkommet som *bog* (*Mesterværket var en bog lavet af sne 23 gange 27 centimeter*, 2006), ansporer til at gå en tredje vej – som eksempelvis avantgardedigteren og -teoretikeren Charles Bernstein har gjort det. Hos Bernstein forstås ‘værket’ som en sig fortløbende konstituerende sum af forskellige versioner eller manifestationer, hvoraf ingen kan kaldes den primære, kan kaldes ‘digtet selv’ (jf. Bernstein 1998, 8ff.). Bernsteins tankegang kan nu suppleres med en anden digterteoretikers, Niels Lyngsø, sådan som den formuleres i det poetologiske essay “De poematum natura” fra *Morfeus*: Ingen af de forskellige tekstmanifestationer (hos Lyngsø: ‘konkretiseringer’) kan i sig selv rumme hele ‘værket’ (hos Lyngsø: “det virtuelle værk”); i stedet kan de, med deres respektive mediale egenskaber, hver især indfange forskellige *delaspekter* af det (Lyngsø 2004, upag.; især afsnittene

“Værkets slør” og “Poetiske slør”). Med et sådant mere dynamisk værk-begreb – som i det hele taget kan være meningsfuldt at operere med i (nutidig) litteraturanalytisk sammenhæng – kan skrift- og lydudgaverne af “Tindre” tænkes som ligeværdige versioner, der udfylder forskellige funktioner og rummer forskellige egenskaber.

Før det skal handle om forskellene mellem synligt og hørbart, kan det således også bemærkes, hvordan de to skriftlige versioner – dvs. som teksten tager sig ud i teksthæftet til *Samme stof som stof* samt i *Mesterværket var en bog lavet af sne 23 gange 27 centimeter* – adskiller sig markant fra hinanden. Skønt skydning og skrifttype samt -størrelse er (næsten) identiske, fremstår skriftbillederne vidt forskellige: Det ene er centreret, sort tekst på hvid baggrund, det andet er hvid tekst på en sort og rød – fuglefylt – baggrund opsat med lige venstremargin. Den ene version står på en lille kvadratisk bogside, den anden er sat op over for andre tekster i et cd-teksthæfte (og i vinylpladeomslaget tager de visuelle omgivelser sig atter anderledes ud) – alt sammen aspekter, som naturligvis også *betyder* noget.

Tilbage ved uoverensstemmelserne optræder der – i II. strofe af “Tindrer” – et ord i den skriftlige udgave, som ikke optræder som lyd (a), og omvendt optræder i en lydlig passage senere i teksten et ord, som ikke optræder på skrift (b):

(a) “VI ER GALE” står der i strofe II, vers 1, men sunget lyder linjen således: [‘vi gælə] eller altså: “vi’ gale” (1:07). Der er i sig selv intet påfaldende ved, at et sådant “ER” glider ud i dansk talesprog – men senere i “Tindrer” (2:54, str. IV,) glider et tilsvarende “ER” netop *ikke* ud i en helt parallel konstruktion. Hvorfor nu denne inkonsekvens? Årsagen er ganske enkel og ser således ud: $\cup - \cup$. “er” bortfalder, ved elision, for at ordfølgen kan indpasses i den musikalsk-metriske ramme, som er knyttet til de kommende tre toner Eb-Bb-G. Alle strofernes første to vers følger samme faste mønster uden afvigelser. Ikke blot stavelsesantallet er ens, også den prosodiske fordeling af hoved- og svagtryk er det, hvorfor de amfibriske slagrækker realiseres aldeles utvunget:

1. vi tíndrer / vi ráser	U – U / U – U
2. vi' gále / og fine	U – U / U – U
3. vi míster / hinánden	U – U / U – U
4. fortábes / begráves	U – U / U – U

Figur 3: Lydlig metricitet i strofernes første 2 vers

Det er nu værd at bemærke, at denne metricitet imidlertid ikke fremgår umiddelbart af de *skriftlige* versioner af “Tindrer”; stavelsesfordelingen i de to trykte udgaver af “Tindrer” er relativt ujævn (figur 4; i forhold til figur 1 repræsenterer den vertikale bogstavrække her verslinjer i stedet for akkordsekvenser,⁸ mens de horisontale romertal fortsat repræsenterer strofer):

	I.	II.	III.	IV.
a.	6	4	3	3
b.	4	3	3	3

Figur 4: Stavelsesfordeling i de skriftlige versioners første 2 vers

Stavelsesfordelingen stroferne imellem i den *hørbare* version tager sig derimod anderledes ud (figur 5):

	I.	II.	III.	IV.
a.	3	3	3	3
b.	3	3	3	3

Figur 5: Stavelsesfordeling i den lydlige versions første 2 vers

Det fremgår her, at fordelingen i de første to sekvenser (som den vertikale bogstavrække igen repræsenterer, som i figur 1) i alle fire strofer er identiske; konsekvensen heraf skal drages om et øjeblik. Nu til den anden uoverensstemmelse:

(b) “OG KOMMER ALDRIG OVER DET”, står der i strofe III, vers 3, men *sunget* optræder i stedet denne ordfølge: “og vi kommer aldrig over det” (2:18-2:26, fig.1/sekv. g&h). I det skriftlige tilfælde er der tale om et implicit subjekt, vi’et, som netop har optrådt i “VI MISTER / HINANDEN”

i de forudgående vers. Igen må inkonsekvensen bemærkes: Talrige steder i teksten forbliver dette “vi” implicit under den akustiske artikulation – hvorfor ikke her? Og igen lyder svaret: af metrisk-melodiske – amfibrakiske – årsager. Uden det kun hørbare “vi” ville ordfølgen fattes en stavelse på denne plads – for at kunne realisere det rytme- og melodiforløb, som er skemalagt til at udfolde sig på dette punkt samme sted i alle fire strofer.

I både (a) og (b) er der tale om indføringer af *gentagelser*: gentagelser, som ikke findes på skrift. I forbindelse med digte konciperet som lieder beskriver germanisten Dieter Burdorf, hvordan “Figuren der Wiederholung” generelt er “charakteristisch für diesen Angleichungsprozeß an musikalische Strukturen” (Burdorf 1997, 25). Det er denne tilnærmelsesproces, man bemærker ved sammenligning af Sennenvaldts sang og skrift: De musikalske strukturer er metriske og regelmæssige (med enkelte undtagelser), det er de skrevne tekster ikke nødvendigvis, ikke konsekvent – men som sang *nærmer* teksterne sig denne metricitet, mindsker antallet af stavelser og betoninger, som skurrer mod de musikalske rammer. Det betyder imidlertid ikke, at de sungne tekster dermed altid fremstår strengt metrisk regulerede – og: det behøver de heller ikke for at kunne passe ind. “If rap were a written form of poetry, its complex syncopation would frequently push the meter to a breaking point. A reader would not always know exactly where the strong stresses fell” (Gioia 2003, 14f.), bemærker digteren og litteraten Dana Gioia i rapsammenhæng, og dette kan tilsvarende gøres gældende for Sennenvaldts tekster. Heller ikke i sangtekster kan metret nødvendigvis fornemmes – på skrift. Med Burdorf igen: “[D]ie musikalische Komposition eines Liedes [gibt] für sich genommen bereits einen festen Rahmen vor (Takt- und Strophenstruktur), der durch den Text nicht notwendigerweise durch strenge Regelmässigkeit in Verslänge und Metrum erfüllt werden muß, sondern auch frei umspielt werden kann” (Burdorf 1997, 25). Det er netop dette, der finder sted hos rappere, hos Sennenvaldt og Under Byen – og hos adskillige andre. Teksterne kan ‘tillade’ sig en mere naturlig, mindre strengt reguleret rytme, *fordi* musikken er strengt metrisk reguleret, og ordene derfor kan læne sig op ad den – modsat den bundne skriftlige digtning, hvor metret må fornemmes *i* ordene for at være opfattet for læseren. Sangen kan bevæge sig relativt frit omkring musikkens faste pulseren, med denne som holdepunkt. Men som beskrevet: Den rytmiske frihed rækker kun til et bestemt punkt, ordene er også ‘forpligtede’ over for

de musikalske takter og sekvenser, må nærme sig dem, og derfor adskiller ordlyden i de sungne og skrevne versioner sig flere steder fra hinanden hos Under Byen.

Tilbage i teksten følger nu, efter II. strofes 3. vers (fig.1/sek.v.d,e&f), den melodilinje, der som tidligere bemærket i I. strofe var knyttet til ordene “falder | ikke | til ro”, men som i denne anden strofe ikke længere er knyttet til en ordfølge – i stedet ‘synges’ den af celloen. Et andet aspekt, et tidsligt, kan nu fremdrages af dette forhold, af denne tekstlige pause: Mellem ordene “skøre som glas” (1:17-1:23) og “som parfumeret papir” (1:37) forløber 14 sekunder (12 takter, 3 sek.v. à 4 takter; i fig.1, str. II: fra takt4/sek.v.c til takt4/sek.v.f) – *det gør der ikke i de skriftlige versioner*. Uanset hvor langsom en læser, man end måtte være, anvender man under blot nogenlunde normale omstændigheder ikke 14 sekunder på at bevæge blikket tre centimeter mod venstre og fire millimeter ned. I lyden etableres en meget voldsom adskillelse af sætningens dele – de to citerede ordfølger hører syntaktisk sammen som led i en opremsning, men de opsplittes lydligt-tidsligt. En sådan adskillelse mellem sætningsled kan udelukkende etableres over en temporal akse, og en sådan forløber det lydlige sprog langs – det kan skriften også gøre, eksempelvis som lysavis eller rulletekst eller i den digitale (internet)litteratur, men ikke som traditionel papirbog. Temporalt kan pausen *fremtvinges*; lytteren eller læseren er her i en vis forstand pacificeret, ude af stand til at gribe ind i værkets fremadskriden. Med lingvisten Per Linell er talen “a *dynamic*, ephemeral behavior distributed in time; it proceeds continuously [...] as one goes on, one can no longer observe that which was produced earlier” (Linell 2005), mens “[a] written text and its components parts [...] have the character of *objects*; they are *persistent* and *static* (atemporal) (spatially but not temporally organized). Considerable sections may be scanned (almost) *simultaneously* or at least *repetitively* (in principle as many times as required)” (ibid.; Linell synes her at overse ikke-fikserede, foranderlige skriftformer som de nævnte). I lydens efemere strøm kan det, der tidligere skete, ikke længere høres, og det er ikke muligt at opholde sig ved en bestemt passage. Med Ong: “There is no way to stop sound” (Ong 2002, 32). Og: Man kan heller ikke fremskynde den, hvilket skal være en pointe her. *Langsomheden* er afgørende hos Under Byen, også for teksterne. En på skrift hurtigt læst, sprogligt set simpel linje – eller blot et ord – kan folde sig akustisk ud som en rig, mangetydig rejse

med skiftende betydninger og stemninger.⁹ Langsomheden skaber – metaforisk – ‘luft’ og ‘rum’ omkring ordene, så indfald og tvivl kan finde plads i lytterens bevidsthed – således også i de 14 sekunders semantiske svæven mellem skørt glas og duftende papir.

III. strofe: *Rim & ikke-versifikatorisk autonomisering*

Strofe II og III er hægtet sammen på en interessant måde: Det nævnes jævnligt, at Sennenvaldts tekster ikke *rimer* (f.eks. Sangild 2006a). At de, med Torben Sangilds ord, ikke er “bygget op omkring trætte rim, som det ellers synes at være lov inden for hele populærmusikken” (Sangild 2006b) er så sandelig korrekt og en vigtig iagttagelse, men at teksterne gebærder sig konsekvent urimede er kun en halv sandhed. De bogstav- og vokalrimer lystigt, og nu og da høres også et traditionelt rim. I “Tindrer” finder et utraditionelt rimpar hinanden på subtil vis: “*vist*”, som hænger alene mellem strofe II og III, og “*vi mister*” i begyndelsen af strofe III. Rimet slår en akustisk bro over den grafiske strofefuges slugt i de skriftlige tekstversioner – og en 5 sekunder lang bro over lydbølgernes vande. Teksternes sparsomme og raffinerede rimanvendelse kan siges at være repræsentativ for Sennenvaldts generelle omgang med det danske sprog: Her kan man være både “FRUGTE[T]” (“Kyst”, Under Byen 1999) og “BEHANDSKET DETEKTIVISTISK” (“Alt er tabt”, Under Byen 2010); her slikkes på sjæle (“Lege-sag”, Under Byen 2006), mens “TIDEN ER SPRØD” (“Plantage”, Under Byen 2002). Sproget bøjes, vrides, vrides af led. Den tidligere nævnte *underliggørelse* – ostranenie, et poetikalsk kernebegreb hos de russiske formalister – er på færde: Det underliggjorte, afvigende (med et begreb fra den aristoteliske poetik) sprog, er ofte dominerende hos Sennenvaldt. I mødet med modtageren bevirker dette, at perceptionstiden forøges – underliggørelse er også vanskeliggørelse. Og da kunstperceptionen i sig selv er æstetisk værdifuld, er hermed et delmål nået. Vigtigst er imidlertid underliggørelsens evne til at udstyre læseren hhv. lytteren med friske øjne at se hhv. friske øren at høre med: “Mod vanens magt sætter kunsten formens vold. Mod vanesproget, mod den sædvanlige bevidstløshed sætter det poetiske sprog sine formkræfter ind, sine egne afvigende mønstre” (Kjørup 2003, 102), med poesiforskeren Frank Kjørups formuleringer. Som beskrevet forstærkes denne poetiske virkning markant hos Under Byen i Sennenvaldts formning af ordmaterialet, der vha. flere forskellige greb yderligere ud-

fordrer vanepceptionen. Også et *visuelt* sidestykke hertil etableres hos Under Byen, f.eks. i kraft af *Alt er tabt*-omslagets skriftlige tekstversioner: I en til lydbilledet svarende dunkelhed toner næsten-ulæselige, mørkt sølvfarvede bogstaver frem, (illusorisk) tredimensionelle og sidebelyste – *svære* at læse, underliggjorte.

Tilbage til “Tindrer”: Sidste del af fjerde vers i III. strofe er også interessant at hæfte sig ved: “og vi kommer aldrig over det” (2:18-2:26, fig.1/overgangen ml. sekv.g&h), lyder teksten her. I kraft af de omgivende lyde i lydbilledet deles sætningen i to: Efter “og vi kommer” reduceres instrumenteringen, og der skabes mere ‘rum’ omkring stemmen, hvorved ordene “aldrig over det” træder tydeligere frem. De foregående ord, “og vi kommer”, opnår også en vis grad af autonomi og kan dermed tendere mod det orgastiske – ikke mindst, for tredje gang, fordi “kommer” ikke taber sit tryk i tryktabsforbindelsen ‘at komme óver noget’, som det ‘burde’. Funktionen er således strukturelt beslægtet med den versifikatoriske isolation og deraf følgende autonomisering af ordfølger i et digt: ‘og vi kommer / aldrig over det’. Også uden et tekstligt (grafisk eller lydligt) *brud* med impliceret pausering segmenteres ordfølgen – med flertydighed som konsekvens. Frank Kjørup har muligvis ret, når han i sin store versstudie *Sprog versus sprog* hævder, at der igennem “den enjamberende verslinie [kan] passere billedannelser som ingen anden mental optik har mulighed for at opfange og tolke” (ibid. 225) – men mekanismer som den beskrevne turde i det mindste komme meget tæt på.

IV. strofe: *Det sungne & måden hvorpå*

Og så et spring til “Tindrer”s slutning, hvor en sidste bemærkelsesværdig akustisk-sproglig betydningsdannelsesmåde er værd at dvæle ved: “vist | er vi det” (3:00). Stemmen har på dette sted ikke melodisk følgeskab af instrumenter og står fra “er vi det” næsten alene i lydbilledet – ligesom ordfølgen også står grafisk isoleret på verslinjen i de skriftlige tekstversioner. Som det fremgår af figur 1 (sekv.f) synges disse ord over en akkordsekvens, hvorover der ikke tidligere er blevet sunget (på nær et optaktisk “so”), og passagen befinder sig således i en særlig, udhævet position – hvilket kan tages som en anledning til at undersøge den nærmere.

Hvad synges fra denne særlige position? Det foregående udsagn bekræftes: “men husk vi er stadig i live” (2:50-2:58), ja, “vist | er vi

det” (3:00-3:07) – en isoleret set (denotativt-normalsprogligt) helt igennem positiv ytring. Måske kunne man forvente et vist gåpåmod, måske endda en djærv- eller munterhed, i forbindelse med denne vending, ‘vist er vi det’. Imidlertid er det modsatte tilfældet: Stemmen genvinder sin hæshed fra det tidligere ‘fald’ – og ‘falder’. Den synker ‘ned’, bliver dyster, indgår i en molakkord og kaster dermed et ‘mørkt’, *forstemmende* skær over udsagnet: Er det overhovedet glædeligt, at vi er i live? Musiksociologen Simon Frith har gjort opmærksom på, hvordan stemmens lyd så at sige overtrumfer det tekstlige indhold: “The voice is an apparently transparent reflection of feeling: it is the sound of the voice, not the words sung, which suggests what a singer *really* means” (Frith 1989, 90). Det er ikke det, hun synger “vist” – det er måden, altså, at hun synger “vist” på.

I det hele taget er denne dobbelt- eller spaltethed stemmens vilkår: den er *både-og*, både lyd og betydning, både krop og intellekt; stemmen sammenføjer en lang række modsætningspar. I den anden ende af kommunikationen, hos den, der lytter til stemmen, modsvares denne tvetungethed af to kognitivt betraget væsensforskellige perceptionsmodi – modi, som af den kognitionsteoretiske litterat Reuven Tsur er blevet benævnt *speech mode* hhv. *non-speech mode*: på den ene side registreringen af sproglyde, den semiotiske tegnaftkodning, på den anden side registreringen af den lydlige materialitet, stemmens kropslighed (jf. Bernstein 1998, 18). Hos fænomenologen Jean-Luc Nancy kommer denne forskel til udtryk i sondringen mellem at *lytte* (*écouter*) og at *høre* (*entendre*) (også Roland Barthes opererer i essayet *Écoute* (1976) med denne terminologiske skelnen):

at lytte til denne stemme som sådan, for så vidt den ikke refererer til andet end sig selv: dvs. at lytte til det, som ikke allerede er kodet. Måske lytter [*écoute*] man aldrig til andet end det ikke-kodede, det, som endnu ikke er indpasset i et system af referentielle betydninger, og man hører [*entend*] ikke andet end det allerede kodede, som man afkoder. (Nancy 2002, 69 f. (min oversættelse))

Ifølge Tsur føjer *den poetiske lytning* – tilskyndet af poesiens genmaterialisering af sproget – imidlertid en tredje måde til, idet den forener disse to auditive indstillinger: Vi hører det, vi lytter til (efter Bernstein 1998, 18)

– ‘écouter!’ Og sådan lønner det sig at høre og lytte til Under Byen. “vist | er vi det”: Disse afsluttende ords betydning kan genovervejes i lyset af ovenstående, i lyset af lyden af stemmen: kan de også begribes i deres autonomi – i 3 sekunders hhv. en verslinjes afstand fra “vist” – som et spørgsmål: “er vi det”? Og “vist”, som er et flertydigt ord, følgende forstås ikke som ‘sikkert og vist’, men som en relativering: ‘Vi er *vist* (nok) stadig i live?’ (Fristende er det i øvrigt at bemærke den – især visuelle – omstændighed, at det genkommende ‘vi’ er *indskrevet* i det genkommende ‘vist’: vi’et befinder sig i en *vist*-hed – som altså ikke er en entydig *vished*, men en *tvivl*!) Ikke så snart vinder muligheden af en sådan pessimistisk forståelse indpas, før melodien, med ædle cellostrøg og tindrende klokkespil, igen ‘rejser sig’, ‘glødende’ og håbefuld.

Havner vi da oppe eller nede, som døde eller levende? Eller som levende begravede “i fremmede byer”, måske *under* fremmede byer? Vi havner i både-og-heden, i spændingsfeltet, på tærsklen mellem tilblivelse og opløsning af betydninger så skøre som glas – omtrent dér, hvor livet finder sted. Vist gør vi det.

Ud-fald

Om end velmenende er tankegangen bag formuleringer som “Sennenvandts [sic] bedste tekster er lyrik i egen ret” (Sangild 2006a) og “et [...] tekstunivers af en støbning, der det meste af vejen var værdigt til at blive udgivet i bogform” (Pedersen 2002; udmeldingen lanceredes før *Mesterværket var en bog af sne 23 x 27 centimeter* så dagens lys) uheldig. Deres ophavsmænd – som, skal det bemærkes, ikke skriver inden for en videnskabelig kontekst – griber sagen an på en besynderlig, men karakteristisk, måde: I stedet for at forholde sig til det foreliggende, sammenhængende sprogligt-musikalske værk, isoleres den sproglige komponent og vurderes for sig. Som om dét afgørende kvalitetskriterium skulle kunne funderes på spørgsmålet om, hvorvidt denne også kan fungere autonomt, som manifesteret i lige præcis mediet ‘bog’. Vendt på hovedet ville besynderligheden træde tydeligere frem: ‘et musikalsk univers af en støbning, som var værdigt til at blive udgivet i instrumentalversioner’? Opgaven må være den modsatte: at forsøge at begribe, hvordan den akustiske betydningsdannelse ord og musik *imellem* etableres hos Under Byen – og generelt i sange, viser, lieder, rapnumre, arier, salmer osv. Det er ikke nogen nem opgave, for ofte

er et stort, næsten uoverskueligt antal elementer i spil, som alle bidrager til det samlede kunstneriske udtryk: de mange lyriske strukturer i sig selv, den måde hvorpå teksterne artikuleres lydligt, og den måde de tager sig ud på skrift, de mange musikalske strukturer og lydbilledets karakter og detaljer – samt endelig, og frem for alt, den måde, hvorpå denne mangfoldighed interagerer, syntetiseres. I tilfældet “Tindrer”: den ikke-til-ro-faldende. Analytikeren må, som altid, vælge og fravælge, hvilket naturligvis også denne analytiker har gjort – velvidende at talrige andre passager fra “Tindrer” kunne have fortjent en tilsvarende grundig granskning. Det gælder imidlertid også for de øvrige sange fra *Samme stof som stof* – og sangene fra de øvrige Under Byen-album – og sange fra åndsbeslægtede orkestre – og sange fra slet ikke åndsbeslægtede orkestre – osv.! Men ét sted skal man jo begynde. Med at lytte. Nært.

Litteratur

- Augustin, Sancti (1876 [397/398 e. Kr.]): *Confessionum Libri Tredecim*, i von Raumer, Karl (red.), Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag.
- Barthes, Roland (1982): *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Éditions du Seuil.
- Bernhart, Walter (2007): “Words and Music as Partners in Song: ‘Perfect Marriage’ – ‘Uneasy Flirtation’ – ‘Coercive Tension’ – ‘Shared Indifference’ – ‘Total Destruction’”, i Arvidson, Jens et al. (red.): *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Lund: Intermedia Studies Press.
- Bernstein, Charles (1998): “Introduction”, i Bernstein, Charles (red.): *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York: Oxford University Press.
- Bibelen. *Den hellige skrifs kanoniske bøger* (1974), GT autoriseret 1931, NT autoriseret 1948, København: Det Danske Bibelselskab.
- Burdorf, Dieter (1997): *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Cook, Nicholas (2000 [1998]): *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press.

- Friis, Henrik (2005): "Ti år på kanten af eksistensen", i *Geiger*, nr. 11.
- Frith, Simon (1989): "Why do songs have words?", i *Contemporary Music Review*, vol. 5.
- Gioia, Dana (2003): "Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture", i *The Hudson Review*, vol. LVI, nr. 1.
- Grundtvig, N.F.S. (1944-64 [1843 & 1853]): "I al sin Glands nu straalere Solen" i *Grundtvigs Sang-Værk*, bd. III, København: Det danske Forlag.
- Karlsen, Ole (2013): "På med ørene!" i Karlsen, Ole (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk*, Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Kjørup, Frank (2003): *Sprog versus sprog*, København: Museum Tusculanum.
- Lilja, Eva (2013): "Ultralyd och betydelse", i Kjerkegaard, Stefan & Unni Langås (red.): *Diktet utenfor diktsamlingen. Modernisme i nordisk lyrikk 6*, Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Linell, Per (2005): *The Written Language Bias In Linguistics*, i *The EServer*, internetpubl. (set d. 14/6 2014): <http://langs.eserver.org/linell/>
- Lyngsø, Niels (2004): *Morfeus*, København: Gyldendal.
- Mortensen, Mette (2006): "Under Byen: Samme stof som stof", i *Geiger*, internetpubl. (set d. 14/6 2014): <http://www.geiger.dk/anmeldelser/anmeldelse.php?id=2249>
- Mønster, Louise (2012): "Samtidslyrikkens tværmediale liv. Et rids over en genre i forandring", i *Kritik*, nr. 203.
- Nancy, Jean-Luc (2002): *À l'écoute*, Paris: Éditions Galilée.
- Naschert, Guido (2006): "Wider eine halbierte Lyrik. Überlegungen zu den Desideraten und Möglichkeiten eines textwissenschaftlichen Umgangs mit SongPoesi", i *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*.
- Nebelong, Henrik (2004): "Forholdet mellem tekst og musik i Wagners operaer", i *Spring*, nr. 21.
- Nietzsche, Friedrich (1999 [1889]): *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen*, i Colli, Giorgio & Mazzino Montinari (red.): *Kritische Studienausgabe*, bd. 6, Berlin & New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter.
- Ong, Walter J. (2002 [1982]): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York: Routledge.

- Pedersen, Birgitte Stougaard (2004): *It don't mean a thing if it ain't got that swing – gestisk betydningsdannelse i litteratur og musik*, ph.d.-afhandling, Aarhus (udgivet i bogform som *Lyd, litteratur og musik – gestus i kunstoplevelsen* (2008), Aarhus: Aarhus Universitetsforlag).
- Pedersen, Steffen B. (2002): "Under Byen: Det er mig der holder træerne sammen", i *Geiger*, <http://www.geiger.dk/anmeldelser/anmeldelse.php?id=399>
- Sangild, Torben (2006a): "Under Byen: Samme stof som stof" i *Torben Sangilds weblog*, http://www.groveloejer.dk/sangild/2006/04/under_byen_samme_stof_som_stof.html
- Sangild, Torben (2006b): "[uden titel]" i *Open Space @ Dacapo Records* <http://archive.today/YBQN8#selection-333.551-333.558>
- Schopenhauer, Arthur (1988 [1859]): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich: Hafmanns Verlag.
- Schweppenhäuser, Jakob (2009): "Poetikens kunstformer. Om forholdet mellem poesi og poetik i Niels Lyngsøs *Morfeus*", i *K&K*, nr. 108.
- Sennenvoldt, Henriette (2006): *Mesterværket var en bog af sne 23 x 27 centimeter*, Aarhus: Morningside Records.
- Svidt, Ole Rosenstand (2005): "Rock og lyrik. En rundtur i populærmusikalske tonesætninger af danske digte – med særlig fokus på Anne Linnet og Lars H.U.G.", i *Standart*, nr. 2.
- Thomsen, Søren Ulrik (2001 [1985]): *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*, København: Vindrose.
- Under Byen (1999): *Kyst*, PladeSelskabet Have A Cigar.
- Under Byen (2002): *Det er mig der holder træerne sammen*, PladeSelskabet Have A Cigar.
- Under Byen (2006): *Samme stof som stof*, Morningside Records.
- Under Byen (2010): *Alt er tabt*, A:Larm Music.
- Zbikowski, Lawrence M. (2009): "Music, language, and multimodal metaphor", i: Forceville, Charles & Eduardo Urios-Aparisi (red.): *Multimodal Metaphor*, Berlin: Mouton de Gruyter.

Noter

- 1 Augustini 1876 [397/398 e. Kr.], 1 (1. bog) ('uroligt er vort hjerte').
- 2 Jf. f.eks. antropologen C.M. Bowra: "Meningsløse lyde knyttes til rytme, hvilket skaber den primitive sang; når disse lyde erstattes af virkelige ord ses det første skridt mod poesi" (citeret efter Stougaard Pedersen 2004, 26).
- 3 Her citeres fra *Samme stof som stof*s vinylpladeomslag, "Samme stof som stof", Under Byen 2006. Senere citeres der undertiden hverken i majuskler (som ved citater som dette, dvs. fra de skriftlige versioner) eller med lydskrift indrammet i skarp parentes (som forsøger præcist at gengive den perciperede akustiske gestalt). Når dette er tilfældet, drejer det sig om det, der kan benævnes 'lydteksterne': de sungne/hørte ord. For at markere en væsensforskel til al den øvrige skrift på disse kanter er lydteksterne spatierede – en visuel luftighed, der forhåbentlig kan opleves som en pendant til en lydlig-tidslig udstrakthed. Endvidere opereres der i disse lydtekstcitater med tegnet '|', som repræsenterer en pausering (der af denne lytter opfattes som af signifikant varighed, dvs. som betydningsbærende) og svarer til den skråstreg (/), der pr. litteraturvidenskabelig konvention repræsenterer det grafiske linjebud.
- 4 I artiklens titel benyttes i stedet *interpunktionen*, nærmere bestemt punktummet, som strukturel ækvivalent til disse akustiske pauseringer (som atter strukturelt ækvivalerer enjambementets optisk-spatialt forårsagede pausering); et greb, prosaen kan ty til, når den ønsker at enjambere, men ingen versgrænse har at styrte sætningen ud over: "[Poesiens praksis] er hverken »noget« eller »anti-noget«, den er simpelthen *ikke-noget*. Andet. End sig selv" (Thomsen 2001, 22), hedder det, punkteret, hos Søren Ulrik Thomsen i poetikken *Mit lys brænder*; en tekstgenre, der i sin moderne danske afart netop ofte geråder i en flagen mellem skøn- og faglitteratur (se evt. Schweppenhäuser 2009).
- 5 Tonehøjden udgøres, forenklet forklaret, af den auditive opfattelse af en tones frekvens, som betegner antallet af (lydbølgens) svingninger i sekundet; tonehøjde er med andre (umetaforiske) ord et spørgsmål om *hastighed*.
- 6 I Bernhart 2007 udfoldes denne problemstilling musikhistorisk.
- 7 Med mindre Pedersen tænker sig denne sammenhæng på et højere, overordnet kunstnerisk niveau. Musikologen Nicolas Cook kritiserer den udbredte tankegang, Pedersen her kan siges at følge: "When we talk about songs, we say that the composer highlights a poet's choice of words or underlines their meaning. But there is a danger in this terminology, widespread as it may be. When we use such terms to describe song, we imply that the music is supplementary to the meaning that is *already* in the words" (Cook 2000, 21). Men meningen er: interdependent.

- 8 Akkordsekvensen tænkes således her som strukturel *tidslig* pendant til verslinjens *rumlige* entitet (dvs. den udfyldte verslinje: 'rammen'). Som det fremgår af de skriftlige versioner af "Tindrer", distribueres strofernes ord over 4 verslinjer, men 9 sekvenser; årsagen til denne forskel må søges i den omstændighed, at ordene på papiret, modsat de i musikken indfældede, ikke må deles med andre elementer om pladsen: Som tidligere beskrevet optræder sangstemmen, og dermed ordene, som én ud af mange stemmer eller roller, som på skift træder ind på den akustiske scene.
- 9 Eksempelvis har ordet 'cykel' næppe tidligere slået sine vinger så majestætisk ud, som det gør på nummeret "Vindeltrappe" fra debutalbummet *Kyst* (1999): dette sunde, så såre danske transportmiddel – hvis k hos Sennenvoldt undertiden udtales [k] – løfter sig sonisk-sfærisk for at svæve ca. 16 sekunder (1:16–1:32) højt over den musikalske landjord, før det graciøst lander ved et andet jordbundet transportmiddel: "bussen" – som følgende får omtrent samme særlige behandling.

SKAL POESI LÆSES UD FRA POETIK?

RENÉ RASMUSSEN

Poetik ≠ poesi

Et gennemgående spørgsmål for denne artikel er, om vi skal læse og forstå poesi ud fra poetik. Skal digte forstås ud fra den poetik, som deres forfattere har skrevet? Det bør vi måske ikke, med mindre vi tager visse forbehold. Dette er et forsøg på at vise, hvorfor vi ikke bør gøre det, i hvert fald ikke for bogstaveligt. Artiklen tager afsæt i Peter Laugesen, Inger Christensen og Søren Ulrik Thomsens poetikker, eller rettere udkast til en poetik for Laugesen og Christensens vedkommende. Men først et par ord om, hvad der kan forstås ved poetik, hvilket imidlertid ikke kan gøres uden et par ord om, hvad digte er eller kan antages at være.

Lingvisten Émile Benvenistes posthumt udgivne værk, *Baudelaire* (2011), rummer et af de bedste bud på, hvad poesi er i vores tid (herunder for de tre anførte forfattere), selvom han overvejende forholder sig til Charles Baudelaire. Benvenistes betragtninger drejer sig om en række af Baudelairens digte, hvor sproglig underliggørelse, chok, fravær af narrative forløb og brud med en given forståelse af realiteten udenfor står centralt. Det er ikke de formelle aspekter som f.eks. sonetformer eller metrik, men sprogets særegenheder og den særlige form for subjektivitet, der fremskrives heri, der har hans interesse.

Benveniste understreger, at poesi ikke har en mening eller referent uden for sig selv (Benveniste 2011, 398). Referenten bliver normalt defineret som det sags- eller tingsforhold, der kan knyttes til givne ord eller udsagn, men som samtidig ligger uden for dem. Referenten i digte er derimod i digtene. Det drejer sig om deres poetiske vision, selvom den også altid vedrører digterens emotionelle erfaring. Digtene vækker en emotionel erfaring hos læseren, for så vidt som de verbaliseres, dvs. læses op.

Digtenes reference eksisterer altså i dem selv; de udgør en særlig poetisk realitet. Benveniste anfører endvidere, at der i poesi ikke eksisterer begreber eller ideer, der kommunikeres (ibid. 430). Det udelukker naturligvis ikke tilstedeværelsen af begreber i digte, men disse indgår ikke i en konceptuel diskurs, der fordrer kohærens og konsistens i forhold til sådan-

ne begreber. De optræder som løsrevne fra en sådan diskurs. Det betyder ikke, at digte ikke kan læses, men at de må læses anderledes end andre tekster. Det har også betydning for deres udsigelse.

Udsigelse kan generelt defineres som måden, hvorpå et eller flere udsagn fremsættes. En sådan fremsættelse er ikke kun kontekstuel bestemt i forhold til modtageren (den som udsagnet er henvendt til), men også af de emotioner, der er på spil heri (der er f.eks. forskel på at tale til en politibetjent, der forhører os, og forklare sig for en kæreste). Når Benveniste taler om poesi, drejer det sig om en udsigelse, hvor det ikke handler om at genopleve en emotion (som f.eks. en mand, der forklarer sin kæreste, hvordan han havde det, da han blev afhørt af politiet), men om at udtrykke digtenes ord som noget helt nyt. Poesiens udsigelse er derfor også forskellig fra den form for udsigelse, der eksisterer i andre sammenhænge.

Digte udgør, iflg. Benveniste, endvidere en særlig sproglig sammenhæng, der ikke henvender sig til nogen partnere, men til instanser som Gud, naturen, læseren, den elskede osv. (ibid. 296). Forfatteren stiller med digtene spørgsmål, der ikke forudsætter et svar, undtagen af dem selv, og som placerer læseren i samme position af udspørgen og afventen. Benvenistes idé om spørgsmål, der afventer et svar hos forfatteren selv eller hos læseren, understreger tillige, at digtes udsigelse altid forudsætter en dialog – ligesom al anden subjektiv udsigelse i øvrigt gør. Udsigelsen er altid indskrevet i en særlig form for dialog med læseren og/eller med de instanser, som Benveniste taler om: en dialog bestemt af en spørgen og mulige svar.

Enhver subjekt-båren udsigelse fordrer en anden, som subjektet henvender sig til. Det er også tilfældet for en såkaldt indre monolog i f.eks. prosatekster, hvor subjektet ikke henvender sig til andre end sig selv. Det taler til sig selv, i sig selv, og det udgør derfor en anden for sig selv. I andre tilfælde vil udsagnet derimod være bestemt af, at subjektet taler til eller responderer på en andens tale, hvormed den anden er eller bliver indskrevet i udsagnets udsigelse. Der er derfor en radikal forskel på udsagn og udsigelse samt på de respektive instanser, der fremstår som ansvarlige herfor. Således er et jeg på udsagnets niveau ikke ansvarlig for den andens tale, som subjektet forholder sig til i sin udsigelse. Et udsagns ironi bør derfor ikke (kun) søges i, hvad jeget siger, men i måden, hvorpå udsagnet fremsiges. Den ansvarlige for sidstnævnte befinder sig på udsigelsens niveau.

Angående oplevelser og emotioner kan det kort uddybes, at digteren ikke beskriver oplevelser, men videregiver dem. Digteren fremmaner heller ikke ideer om emotioner, men indgyder dem: "Digterens opgave er at transskribere denne emotion (denne oplevelse) i en sprogform, der fremmaner den i billeder uden at udsige den i en idé" (ibid. 136). En sådan emotion er i øvrigt helt singulær for den enkelte digters litterære univers. Det poetiske sprog er derfor altid en bestemt digters sprog, og det genopfindes af ham (eller hende) i ethvert af digtene, hvilket udelukker ideen om, at digte rummer en bestemt meddelelse, der kan kommunikeres på forskellig vis i diverse digte: "Eftersom der ikke er nogen 'meddelelse' at kommunikere, men en emotion, der skal oversættes i sproget, passer 'diskursens' struktur og meddelelsens syntaks ham ikke." (ibid. 442)

Hvis vi tager udgangspunkt i Benvenistes definition, kan det konstateres, at poetik er forskellig fra poesi. Poetik er begrebslig og udgør en diskurs, og hvis den fremmaner en emotion, er den ikke indeholdt i en særegen poetisk realitet. Det udelukker imidlertid ikke, at poetik ofte handler om digte. Poetik kan f.eks., som den franske forsker Jérôme Thélot udtrykker i *Le travail vivant de la poésie* (2013), dreje sig om, hvordan en person (digteren) gør det, som denne gør, nemlig skaber et digt, eller den kan dreje sig om, at en anden person (digtets læser/publikum) modtager digtet i form af en eminent oplevelse (Thélot 2013, 103). Det betyder dog fortsat, at poetikken kommunikerer ideer om noget, der unddrager sig ideer, eller fremsætter begreber om noget, der ikke kan rummes i begreber, heller ikke selvom sådanne begreber evt. udsættes for en særlig behandling i digte. Den argentinske forfatter Roberto Juarroz udtrykker det i *Poésie et création* (1980) som, at alle kommentarer til digte refererer til perifere elementer: stilen, sproget, emotionen, versopdelingen, men ikke til poesien selv (Juarroz 2010, 13).

Det må derfor fastholdes, at enhver poetik i et eller andet omfang går galt af den poesi, som den henviser til eller vil sige noget om. Det skal imidlertid ikke udelukke, at en læsning kan være inspireret af en poetik, hvis det understreges, at den ikke præcist fortæller os, hvad digte er, eller hvordan en given poesi skal læses. Det udelukker absolut heller ikke en litteraturhistorisk interesse for diverse poetikker, eller at disse kan være inspirerende for en digtlæsning, men det pointerer, at vi må være varsomme, når vi læser digte ud fra sådanne poetikker. Men lad os kort se på Laugesen, Christensen og Thomsens poetikker.

Laugesens poetiske fragmenter?

For den unge Laugesen skal digtes ord leve op til en automatisk, spontan og passioneret kunst, idet de skal optræde som løsrevet fra deres normale, 'neurotiske' undertrykkende sammenhæng (jf. Laugesen 1982, 247). Sådanne ord skal ikke tjene fælles forståelsesformer i samtiden, der er underlagt forskellige former for undertrykkelse, eller vores almene neurotiske verden, men tjene en sproglig galskab, der frigør ordene i en skizofren eller anarkistisk verden, hvor (normal, neurotisk) betydning tilintetgøres. Men Laugesens ideer om skizofreni kan næppe opfattes som en rammende redegørelse for det poetiske sprogs omvæltende eller nedbrydende kræfter, selvom han lægger op til, at digte og skizofrent sprog er eller bør være ækvivalente. Det er dog klart, at f.eks. den skizofrene franske forfatter Antonin Artauds litterære værker – som Laugesen har oversat – kan vise en sådan ækvivalens. Det er imidlertid lige så klart, at et skizofrent subjekts sprog på ingen måde nødvendigvis viser en sådan lighed. Laugesens opfattelse overser den alvorlige sproglige lidelse, som mange skizofrene subjekter er underkastet.

Digte rummer hverken et særligt skizofrent eller neurotisk sprog. Sproget er et fælleseje, og selvom der eksisterer dominerende diskurser i samfundet, der strukturerer vores sprog for en tid, er der ingen diskurser, som er neurotiske eller skizofrene. Laugesen har dog ret i en anden henseende, idet digte synes at bryde med herskende diskurser og derfor udgør en særlig 'galskab'. Men det kan lige så vel være en skizofren som en neurotisk galskab, hvis hans distinktion skal opretholdes. Det vil derfor være misvisende at læse Laugesens (eller andres) digte entydigt ud fra en såkaldt skizofren poetik.

En anden måde at forholde sig til relationen mellem poetik og digte hos Laugesen er at læse fragmenter i dem som udtryk for hans poetik. Men hvad legitimerer en sådan læsning? Hvad gør det rimeligt, at visse udsagn i hans digte kan hævdes at være dele af en sådan poetik? Det er i hvert fald ikke den unge Laugesens udsagn om, at alt bør ses som kunst (ibid.), eftersom en sådan forståelse ikke gør det muligt at sige, at dette eller hint udsagn om hans digte er mere sandt end andre. Eller hvis alt er kunst, kan alt også være elementer i hans poetik, i hvert fald hvis det stammer fra hans digte; en sådan forståelse giver heller ikke mulighed for at etablere en afgrænset poetisk diskurs. Det kan heller ikke være en læsning, der hæv-

der, at visse udsagn i digtene kan læses som en poetik, mens andre falder udenfor, eftersom en sådan læsning allerede placerer sådanne udsagn i en diskurs, der antager, at disse udsagn kan læses som referentielle for et eller flere digte, men som qua diskurs er forskellig fra digtenes verden. Der er desuden tale om en bogstavelig læsning, der ikke tager højde for digtenes egenart, herunder retorik, emotioner og udsigelse.

Det udelukker naturligvis ikke, at man kan læse en række af hans eller andres digte som allegorier på sig selv. Men en sådan allegorisk læsning er ikke identisk med en fragmentarisk læsning, der fremtvinger en hypotetisk poetik. Lad os dog se på et digt fra Laugesens *Man kan ikke sige at alting hører sammen* (1969) i henhold til en læsning, der antager, at visse udsagn i hans digte kan læses som en overordnet poetik. Her står der i følgende uddrag:

Bevidst valg af en anden sindssyge. Hævde at det stive ikke er stift / det ubrugelige ikke ubrugeligt. Den funktion jeg mener er sproglig er "at befinde sig i en konstant meddelelsesproces hvis indhold er at den er meningsløs / helt læselig". At skrive er at lave noget andet hele tiden. Der kører konstant lastvogne gennem sproget. (Laugesen 1969, 4)

Der er ingen enjambementer i teksten, de skæve streger ("/") står sådan i den, ligesom citationstegnene gør. De skæve streger efterligner en akademisk måde at citere digte på, men da de ikke er konsekvente, bryder de også med en sådan måde eller udgør en omvæltning heraf, hvilket understreger væsentligheden af den typografiske form, der ikke kan reduceres til en udtrukken poetik. De omvæltende aspekter fremgår også af citations-tegnene, der ikke forbinder sig med en kilde, som man ser i akademiske sammenhænge.

En læsning, der lægger sig op ad ideen om, at skizofreni er bedre end neurose, kan imidlertid finde belæg herfor i det bevidste "valg af en anden sindssyge" og fremlæse en poetik, der går i retning af et paradoks om, at sproglig meningsløshed er "helt læselig", hvorfor digte også er helt læselige, dvs. forståelige. Det indbefatter, som antydnet, imidlertid hypostasering af sådanne udsagn, der læses som referentielle eller som dækkende for digtet, mens andre ikke gør eller kan læses sådan. Desuden fralæses de subversive

aspekter og en viden om, at et skizofrent sprog ikke kun er uforståeligt, overvældende og ofte skrækindjagende for den, der rammes af det, men også for den, der overværer et sådant sprog hos et skizofrent subjekt.

Men hvorfor ikke sige, at poetikken kommer til udtryk i “lastvogne-
ne”, der “kører konstant [...] gennem sproget”? Af den indlysende grund, at udsagnet ikke giver nogen mening i henhold til gængse koder, og en retorisk læsning heraf åbner for et utal af mulige fortolkninger, der ikke kan fanges i en kohærent poetisk diskurs. Lastvognene som sprogundertrykkelse? Meningsforcering? Transport af nye meninger? Eller nye massive digte, der baner vej for en anden, evt. ny sindssyge?

Det er ikke digtet, der udfolder en poetik, men en diskurs, her litteraturvidenskabelig, der udtrækker en poetik af visse udsagn og lader andre stå for sig selv. En sådan poetik kan kun etableres, hvis der skabes et hierarki i digtets forskellige ord dikteret af en sådan diskurs. Det indbefatter en tilsidesættelse af de emotioner og den poetiske realitet i digtet, som Benveniste taler om.

Når jeg er død

Den særlige metafysiske biologi og kognitivismen, som Inger Christensen har udfoldet i sine udkast til en poetik, har udgjort basis for forskellige læsninger af hendes digte (se. f.eks. Mariann Bødker 1995 og Anne Gry Haugland 2008). Hun udtrykker bl.a. denne poetik sådan i *Hemmeligheds-tilstanden* (2000): “Biologiens selvproducerende, selvregulerende systemer er i grunden af samme art, hvad enten de kaldes træer eller mennesker.” (Christensen 2000, 12f) Dette får også konsekvenser for hendes opfattelse af jeget, herunder i digte, som det fremgår af *Del af labyrinten* (1982):

Det biologiske rum har ladet en del af sit formeringsprogram
(mennesket) ledsage af den særlige sindstilstand, der hedder
‘jeg’. Dette jeg er det samme som ordet ‘jeg’ i poesien, eller i en
hvilken som helst anden kunstart, og det er ikke personen ‘jeg’,
der taler, men det biologiske rum, verden, der bruger ordet ‘jeg’
for at kende sig selv. (Christensen 1982, 133)

Dette er ikke stedet, hvor der skal udredes, hvad et jeg er, hvordan vi skal lytte til det biologiske rum, eller hvilket sprog der benyttes rundt omkring

i dette rum, men hverken gadens katte, havens græs eller stjernerne på nattehimlen benytter sig af ordet *jeg*, *I* eller *je*. Hvilket forhold er der da mellem hendes poetik og digte?

Det kan kort besvares, hvis vi ser på det jeg, du eller mig, der optræder i *Sommerfugledalen. Et requiem* (1991), der består af femten sonetter, hvis sidste vers gentages i næste sonet (bortset fra efter femtende sonet, også kalder mestersonetten, der opsamler alle de foregående sonetters sidste vers). Jeget henvender sig f.eks. til et du i sonet XIII:

Det er døden som med egne øjne
vil se sig selv i mig, som er naiv,
en indfødt, som er bundet til den nøgne
selvindsigt i det der kaldes liv.

Jeg leger derfor gerne skovhvidevinge
og sammensmelter ord og fænomen,
jeg leger perlemåler for at bringe
alverdens leveformer ind i én.

Så jeg kan svare døden, når den kommer:
jeg leger sandrandøjne, tør jeg håbe,
at jeg er billedet på evig sommer?

Jeg hører godt, du kalder mig for ingen,
men det er mig, der svøbt i kejserkåbe
ser dig an fra sommerfuglevingen.

Jeget påkalder sig døden, som det skulle kunne svare ved at mime ("lege") en række sommerfugle. Jeget håber endvidere, at det selv "er billedet på evig sommer", hvormed dødens trussel synes ophævet. Hvis der imidlertid er noget, som kunne være et billede på evig sommer, er det selve digtets (og jegets) påkaldelse af *sommerfugledalen*, men en evig sommer er også en standset sommer, en sommer der ikke udvikler sig. Dermed bliver dette billede også et billede på døden. Dødens trussel 'pareres' således på paradoxal vis med et standset liv.

Men hvad er det for et du, der optræder i denne sonet? Et umiddelbart svar er naturligvis, at det er døden, som jeget tiltaler med "du", men da er jeget mærket af den død, som det tiltaler, eftersom det er "ingen". Jeget er ligesom døden "ingen". Hvis jeget imidlertid ikke blot ses som et udsagnssubjekt, men også opfattes som en metafor for selve sonetten og den død, som den evige sommer rummer, optræder dette du som læseren, der betegner digtet som ingen: Digtet "hører" godt, at læseren ("du") kalder det for "ingen", for dødens sted. Døden optræder derfor som jeg i strofe fire: Det jeg, som i strofe tre skulle kunne svare døden, viger pladsen for jeg-døden i strofe fire (når jeget i det følgende opfattes som døden, er det markeret med kursiv).

Det er imidlertid også muligt at læse strofen som et forhold mellem det jeg, som optræder inden, og som skulle svare døden, men som nu viser sig i form af et du, og døden, der nu optræder som *jeg* heri. Døden hører altså også, at det forrige jeg kalder det for ingen, men den ser samtidig dette "jeg" (du) an fra digtet (metonymisk angivet med "sommerfuglevingen"). Denne identitet mellem digt og død, der desuden ser læseren ("dig") an, stadfæstes i sonet XIV, strofe et:

Ser dig an fra sommerfuglevingen,
det gør jo kun lidt sommerfuglestøv,
så fint som intet skabt af ingen,
et svar på fjerne stjerneformers løv.

Læseren ("dig") ses an af digtet, der metaforisk og metonymisk er angivet med "sommerfuglevingen" og "sommerfuglestøv", idet sidstnævnte forbindes med det intet, som ingen (døden eller digtet) har skabt. Denne læsning kan underbygges af sonetkransens sidste strofe (sonet XV):

Mit øre svarer med sin døve ringen:
Det er døden som med egne øjne
ser dig an fra sommerfuglevingen.

Jeget (eller digtet) svarer med sin døve ringen: Der er ingen lyde at høre her, men det er døden, der ser læseren ("dig") og (aspekter ved) det jeg, som optræder en række andre steder i sonetterne, an. Det er også tilfældet

i den særlige spejling, der optræder i begyndelsen af sonet XIII: "Det er døden som med egne øjne / vil se sig selv i mig, som er naiv". I sonet VIII, strofe fire, sidste vers spørges der apropos til, hvem der fortryller mødet med døden: "Hvem er det der fortryller dette møde?" Efter spørgsmålet falder teksten imidlertid ned i det intet, der altid træder frem efter et digts sidste vers, her nærmere bestemt det interval, der ligger mellem verset og dets gentagelse i næste sonet. Gentagelsen har netop sin forudsætning i intervallet, der udgør et 'intet'. Teksten svarer altså selv: 'Intet' fortryller mødet med døden.

Disse få bemærkninger omkring tekstens "jeg" og "du" understreger, at udsigelsen er bestemt af en fremtrædende 'dialog' mellem døden og jeget. Desuden indskriver den og tematiserer den på forskellig vis jegets og læserens fortabelse i sig.

Intet andet biologisk væsen end mennesket formår at lave sonetter eller skabe metonymier, som Christensen gør i *Sommerfugledalen. Et requiem*. Der findes formentligt heller ikke noget andet ikke-menneskeligt væsen, der er angst for døden på den måde, som Christensens digte fremmaner det, eller som formår at bytte plads på den måde, som jeget gør i hendes sonetkrans. Christensens digte er derfor mere nuancerede end hendes poetik, der antager eksistensen af et udifferentieret biologisk rum, der ikke muliggør en egentlig beskæftigelse med det særegne i hendes sonetkrans.

Rystet kommunikation

Søren Ulrik Thomsen er en af de danske digtere, der har gjort mest ud af en poetik. I sin poetik *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik* (1985) pointerer Thomsen nødvendigheden af at fatte et digt som en helhed. Kroppen skulle være paradigmet på digtets særlige form eller helhed, for selvom kroppen skal dø, udgør den matricen på forskellen mellem indre og ydre. Kroppen skal m.a.o. udgøre en samlet enhed, eftersom oplevelsen af en hullet krop ikke vil kunne sikre et skarpt skel mellem indre og ydre, mellem digtets eget univers og dets ydre. Inden digtet ophører, skal det endvidere have varet, have været dér og skabt et nærvær, på samme måde som kroppen må antages at have autentisk varighed i tiden, indtil døden indtræffer, eller i den tid, som det tager at konsumere et digt. Digtet varer (ligesom kroppen), indtil det (den) dør.

Her skulle digtet bemægtige sig livet og subjektet (læseren, forfatteren) overvinde eller “magte sin død” (Thomsen 1985, 52), som der står i *Mit lys brænder*. “Et digt skal være skrevet i og som én bevægelse. Det skal konciperes og opleves i ét slag” (ibid. 27). Digtes form er imidlertid ikke en særlig kropslig bestandighed (heller ikke i Thomsens digte), men er derimod baseret på forskellen mellem udsagn og udsigelse, eller på enjambementets særlige struktur, der tvinger læseren til at bevæge sig frem og tilbage over versene for både at gribe en evt. semantisk sammenhæng og det brud, som et enjambement kan indsætte heri. Derfor kan hans digte heller ikke ‘opleves i et slag’, men kun i en serie af slag, hvis vi skal fastholde metaforen, der ikke gør døden til noget ydre for det, men netop indskriver en relation til den i digtet. Hans digte forsøger i øvrigt netop at fremskrive den død, som vi ikke ved noget om. Den død, som digte skal magte eller overvinde i deres kortvarige varighed, synes faktisk at være et af de mest påtrængende temaer i Thomsens digte.

Digtsamlingen *Rystet spejl* (2011) er således en lang indkredsning af døden og forholdet til de afdøde. Det er tydeligt i dette digt:

For hver gang vi så
måske for at høre estisk musik

og kigge på fuglenes
små ufortolkelige skrifttegn i blæsten

var dit skelet styrtet lidt mere sammen
et sted derinde i frakken

men fordi blikket og stemmen
ja selv dine hænder

blev ved med at svæve

er det nu lige så umuligt
at tro du helt er forsvundet

som det dengang var svært at forstå
at du stadig gik rundt på Nørrebro.
(Thomsen 2011, 20)

Knoglerne går forud for døden, hvis 'nærvær' er markeret af, at det du, som digtets subjekt henvender sig til, er forsvundet (en henvendelse, der påkalder sig en fraværende person). Selvom digtet for en umiddelbar betragtning er præget af det, der ofte betegnes som en monolog, er det klart, at udsigelsen indbefatter en respons på den 'tale', som denne kvinde har afsat eller afsætter i jeget. Det er ikke blot en henvendelse til en muligvis afdød kvinde, men tillige et svar til hende, hvis blik, stemme og hænder fortsat eksisterer for jeget. Dialogen med den muligvis afdøde kvinde er central for jeget i digtet; digtets udsigelse er bestemt af den.

En sådan dialog udtrykker en vis form for galskab, der også dukker op i et andet digt fra *Rystet spejl*:

Som jeg sidder her ved gate C27
og ser ud på flyet i den romantiske tåge
blir det klart
at jeg allerede er et andet sted.
Et sted hvor hverdagen er mere end rigelig
og det er så mærkeligt
at vi virkelig skal dø
men tanken om opstandelsen ikke mærkeligere
end at vi virkelig findes.
Et sted hvor alting forandres
mens revolutionen blir planlagt
i en lille beklumret lejlighed
med petroleumsovn og rullegardiner.
Et sted hvor sproget efter kontortid
fortsætter uden adresse
som en galnings ensomme fagter i bussen.
(ibid. 21)

Den trøst, som jeget finder i tanken om opstandelsen, kan ikke tilside-sætte, at jeget på paradoksalt vis påkalder sig et andet sted end der, hvor

det konkret synes at være (gate C27). Et sted, hvor det vil gå i opløsning. Et sted, hvor sproget ikke længere er henvendt til nogen, men fortsætter som en galnings ensomme fagter. Det sprog, som subjektet vil benytte dette sted, hvor det både er og ikke er (endnu), er uden adressat. Hermed påkaldes der også momentant et brud på en udsigelse, der indbefatter en dialog med en anden. Det er en sproglig begivenhed: en kommunikationsløs kommunikation. Digtet fremmaner dermed denne galskabs fagter. Det fastfryser det ubegribelige.

Hvis disse to digte skaber et nærvær, som Thomsen taler om i sin poetik, er det ikke et nærvær af en hel krop, men af noget andet, herunder en afdøds stemme og et sprogløst sted. Der er således mere på spil i hans digte, end det hans poetik udsiger.

Kort opsummering

Poetik udgør en diskurs, hvor bestemte begreber optræder på mere eller mindre kohærent og konsistent vis, mens digte, i hvert fald de her inddragede, ikke rummer konsistens eller kohærens i forhold til de begreber, der kan optræde i dem. Det betyder ikke kun, at der er en forskel mellem poetik og poesi, men også, når man inddrager den specielle udsigelse og de singulære emotioner, der fremmanes i digte, at poesi unddrager sig en entydig læsning ud fra en poetik, som en given forfatter har skrevet, eller som litteraturvidenskaben fremlæser i visse digte, f.eks. af Laugesen. Det er i denne sammenhæng med Benveniste vigtigt at fastholde, at ethvert digt er udtryk for noget singulært, der ikke kan fremlæses entydigt ud fra en poetik.

Det fremgår også af det inddragede digt fra Laugesens *Man kan ikke sige at alting hører sammen*, der på trods af den yngre Laugesens egne udsagn ikke kan udgøre elementer til en poetik, der skal forklare dette eller andre af hans digte. Eller for at gentage mig selv: Digte er – med Laugesens udtryk – sprogets ‘lastbiler’, og dem er der ikke plads til i en konsistent diskurs, idet de kører på hver deres måde i hans forskellige digte.

Hvad angår Christensens sonetkrans, *Sommerfugledalen. Et requiem*, er det lige så tydeligt, at den forskydning og omvending, der er mellem døden og jeget, samt de metonymiske facetter og særegne gentagelser i sonetterne udelukker, at det skulle være et ikke-menneskeligt jeg, der formulerer sig i dem. Intet ikke-menneskeligt væsen eller andet naturfænomen

har mulighed for at fortabe sig i en sproglig verden magen til den, som hendes sonetkrans udgør.

Thomsens poetik vil gerne holde døden fra døren, og digte skal sikre dette i kraft af deres varighed, men de to inddragede digte fra *Rystet spejl* har ikke alene døden og ophøret som tema, men betoner tillige, at digte er 'meddelelser', der lever i en særlig galskab, eller som fastfryser det ubegribelige. Udsigelsen i det første digt er desuden bestemt af en dialog med en forsvunden kvinde. Subjektet svarer på hendes forsvinden. Døden er derfor ikke kun et tema, men også den instans, der taler i subjektet.

Litteratur

- Benveniste, Émile (2011): *Baudelaire*, Condé-sur-Noireau: Limoges, Éditions Lambert-Lucas.
- Bødker, Mariann (1995): "Kunstens tredje øje. Metaforens centrale rolle i Inger Christensens *Sommerfugledalen*", i *Kritik* nr. 116.
- Christensen, Inger (1982): *Del aflabyrinten. Essays*, København: Gyldendal.
- Christensen, Inger (1991): *Sommerfugledalen. Et requiem*, København: Brøndum.
- Christensen, Inger (2000): *Hemmelighedstilstande*, København: Gyldendal.
- Laugesen, Peter (1969): *Man kan ikke sige at alting hører sammen*, Valby: Borgen.
- Laugesen, Peter (1982): "GRÆS er i hvert fald ikke ensporet –", interview i Erik Skyum-Nielsen: *Modsprogets proces*, København: Arena.
- Haugland, Anne Gry (2008): "'Jeg ser, at støvet løfter sig en smule'. Poetiske erkendelser i Inger Christensens *Sommerfugledalen*", i *Spring* nr. 26.
- Juarroz, Roberto (1980): *Poésie et création*, Mayenne: José Corti, 2010.
- Thélot, Jérôme (2013): *Le travail vivant de la poésie*, Paris: Encre marine.
- Thomsen, Søren Ulrik (1985): *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*, Valby: Vindrose.
- Thomsen, Søren Ulrik (2011): *Rystet spejl*, København: Gyldendal.

KONCEPTUELLE VIDNESBYRD: *STATEMENT OF FACTS*

MARTIN GLAZ SERUP

Det, jeg her kalder for den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur, udgøres af et meget rigt og forskelligartet materiale, som man kan gå til fra en række vinkler.¹I nærværende artikel har jeg valgt at følge to spor, der koncentrerer sig om henholdsvis det konceptuelle og om vidnesbyrdet, og om hvad det kunne have med hinanden at gøre. Jeg indleder med at introducere til den samtidige konceptuelle litteratur; mere specifikt til den eller de bevægelser, der på engelsk går under navnet *Conceptual Writing*, og som har eksisteret de sidste cirka 15 år. Derefter vil jeg kort introducere til vidnesbyrdlitteraturen, der særligt knytter sig til Holocaust eller Shoah, men som også bredere betragtet ses som en litterær genre kendetegnet ved en række overordnede karakteristika.

Vidnesbyrdlitteraturen er relevant i denne forbindelse af to årsager: For det første fordi der findes en konceptuel vidnesbyrdlitteratur og dokumentariske såvel som pseudo-dokumentariske konceptuelle repræsentationer af Holocaust eller Shoah. For det andet fordi en del af den konceptuelle litteratur, der omhandler andet end Holocaust og folkedrab, kan ses som en art vidnesbyrdlitteratur. Som et eksempel på sidstnævnte vil jeg fremdrage første bind i *Tragodia*-trilogien, *Statement of Facts*, der er skrevet af den amerikanske forfatter Vanessa Place og udgivet i 2010. Den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur arbejder i samme retning som den mere konventionelle ditto, men med andre midler. Dens mål er at tilvejebringe andre stemmer og vinkler for så sanddrueligt som muligt at aflægge vidnesbyrd fra verden og dennes repræsentationer af sig selv, i en præsentation og et arrangement af eksisterende dokumenter, der allerede er skrevet af andre. *Statement of Facts* består således af rene transskriptioner af 33 appelsager fra retten i Los Angeles og udgør, som Place selv formulerer det: *A hot content in a cool container* (Serup 2011b).

Konceptuel litteratur

Begrebet konceptuel litteratur bliver – i den specifikke aftapning jeg introducerer nedenfor – brugt første gang i 2003.² Det sker ifølge den amerikanske forfatter og litterat Craig Dworkin i hans egen introduktion til *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*, der så at sige etablerer feltet. *UbuWeb*-antologien er en onlineantologi, der rummer en række eksempler på en anden litteratur, en anden poesi, end den, der udtrykker selvets emotionelle sandhed og er udført af et særligt sensitivt og originalt individ, der bruger metaforen og billedet i sangens tjeneste – for nu at parafrasere Dworkins egen polemisk vinklede formulering. Han skriver videre:

But what would a non-expressive poetry look like? A poetry of intellect rather than emotion? One in which the substitutions at the heart of metaphor and image were replaced by the direct presentation of language itself, with 'spontaneous overflow' supplanted by meticulous procedure and exhaustively logical process? In which the self-regard of the poet's ego were turned back onto the self-reflexive language of the poem itself? So that the test of poetry were no longer whether it could have been done better (the question of the workshop), but whether it could conceivably have been done otherwise. (Dworkin 2003)

En overvejende del af *UbuWeb*-antologiens bidrag kommer fra billedkunstnere, der arbejder med skriften som materiale; navne, man forbinder med 1960'ernes og 1970'ernes minimalisme og konceptkunst som for eksempel Vito Acconci, John Baldessari, Hanne Darboven og Robert Morris, ligesom mange af de arbejder, der indgår i antologien, netop er fra disse årtier. Alligevel insisterer Dworkin på, at der ikke er tale om en samling af konceptkunstneres skriverier, men om en fuldbefaren *Conceptual Writing* i egen ret. Eller på dansk: en konceptuel litteratur.³

Den konceptuelle litteratur er i udpræget grad en international bevægelse. Der findes ikke en stærk, mainstream, bedstsælgende og synlig konceptuel bevægelse i nogen nationallitterær offentlighed. Derimod foregår udvekslingen, udviklingen og receptionen på kryds og tværs af landegrænser, som det for øvrigt også var tilfældet med den konkrete poesi i 1950'erne og 1960'erne. Ligesom med den konkrete poesi, der også ar-

bejdede med sproget som et konkret og formbart materiale, er den konceptuelle litteraturs sprog ofte internationalt. Værkerne er primært båret af en idé, et koncept, og kender man konceptet, men ikke nødvendigvis sproget værket er skrevet på, har man alligevel ofte adgang til teksten som et næsten skulpturelt materiale, man kan kigge på og kontemplere over. Det hævder i hvert fald den amerikanske forfatter Kenneth Goldsmith, der vel nok er den fremmeste eksponent for den samtidige konceptuelle litteratur. Det skriver han bl.a. i introduktionen til oversigtsartiklen “Conceptual Writing: A Worldview” (Goldsmith 2012), der meget sigende har approprieret sin titel fra Mary Ellen Solts berømte antologi *Concrete Poetry: A World View* (1968). Den konceptuelle litteratur er mere beregnet til at *se på* end til egentlig at blive læst, siger Goldsmith med et (af ham) ofte gentaget mantra: “conceptual writing often invokes a *thinkership* rather than a *readership*” (Goldsmith 2012).

Naturligvis er det en position, man kan udfordre. For problemet ved slet ikke at læse værkerne er jo, at man sædvanligvis kun er i stand til at forestille sig det, man er i stand til at forestille sig. Og den eneste måde man kan finde ud af, om værket faktisk handler om og med noget andet, end man på forhånd havde besluttet sig for, er selvsagt ved at læse det.

The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing (2003) udgjorde forarbejdet til den første større antologi af konceptuel litteratur, *Against Expression*, redigeret af Kenneth Goldsmith og Craig Dworkin (Dworkin and Goldsmith 2011). Foruden uddrag fra mere end 110 internationale, men fortrinsvis mandlige, nordamerikanske forfatters konceptuelle arbejder, indeholder antologien to introducerende artikler. Goldsmiths “Why Conceptual Writing? Why Now?” tager bl.a. sit udgangspunkt i den konceptuelle litteraturs mediehistoriske forudsætninger – den netværks- og tekstbaserede, digitale, cut-and-paste-agtige verden, de fleste af os lever i qua den teknologiske udvikling og udbredelsen af internettet. Dette medfører nogle mentalitets- og idéhistoriske forandringer, der får konsekvenser for vores tekst- og kunstforståelse, skriver Goldsmith. Dworkins længere og grundigere “The Fate of Echo” gennemgår især de kunsthistoriske forudsætninger for den konceptuelle litteratur, i særlig grad konceptkunstens udbredelser fra 1960’erne og appropriationskunstens ditto fra 1970’erne og 1980’erne.

Den konceptuelle litteratur har en bemærkelsesværdig og omvendt historie som bevægelse betragtet; som Craig Dworkin skriver i forordet

til den danske oversættelse af Vanessa Places og Robert Fittermans programatiske *Notater om konceptualismer* (da. 2012, opr. 2009), så fik den konceptuelle litteratur sin første akademiske konference, før den fik sin første antologi, og den fik sin første antologi, før den havde afstedkommet et egentligt tidsskrift (Place 2012b, 10). Man kunne tilføje, at den første kritiske monografi der indgående behandler den konceptuelle litteratur således – i fin tråd med logikken i øvrigt – udkom året før antologien *Against Expression* – nemlig Majorie Perloffs *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century* (2010).

I 2012 udkom antologien *I'll Drown My Book*, redigeret af Caroline Bergvall, Laynie Browne, Teresa Carmody og Vanessa Place. Antologien er et korrektiv eller måske rettere et suppleringsbind til *Against Expression*. Hvor *Against Expression* kun havde få kvindelige poeter med i sit udvalg, findes der slet ingen mænd blandt de lidt over 60 internationale digtere, der er medtaget i *I'll Drown My Book*, der bærer undertitlen "Conceptual Writing by Women".

Konceptkunst

Udtrykket konceptkunst optræder første gang i 1961 i en artikel, som forfatteren og musikeren Henry Flynt skriver om Fluxus (Wood 2002, 22). Som egentligt navn optræder konceptkunst for første gang i 1967 ved offentliggørelsen af Sol LeWitts siden så vigtige "Paragraphs on Conceptual Art", der i 1969 blev fulgt af "Sentences on Conceptual Art" (ibid. 37). LeWitt skriver:

In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art. (LeWitt 1967)

Konceptkunstens 'objekt' for kontemplation og æstetisk nydelse er altså i højere grad idéen bag eller under et givent arbejde, end det er det konkrete materialiserede kunstobjekt – hvor et sådan overhovedet findes. Kunstnerens arbejde ligger først og fremmest i udviklingen af et prægnant koncept, og selve udførelsen af idéen tilskrives langt mindre betydning. Således,

skriver den engelske kunsthistoriker Paul Wood, anbringer konceptkunsten spørgsmålet om det æstetiske i en strategisk parentes; det æstetiske er ikke i sig selv et mål for en kritisk kunst, men et tema man kan undersøge (Wood 2002, 27). På den måde lever konceptkunsten såvel som den konceptuelle litteratur i høj grad af, at man som læser kender til eller kan gennemskue konceptet, og som sådan er den afhængig af en form for ekstratekstuel præsentation. Som både Walter Benjamin, Susan Sontag og Roland Barthes har vist i forhold til fotografiet, er billedteksten altafgørende for, hvad vi tror, vi ser – ændres den forankrende tekst, ændrer værket fundamentalt betydning for vores øjne.⁴ Konceptkunsten er massivt forankret i tekst på forskellige måder; enten direkte i eller omkring værkerne og ikke sjældent begge dele. Konceptkunsten former sig som en grundlæggende undersøgelse af, hvad kunst egentlig er og i samme bevægelse: hvad kunstinstitutionen er, hvad den gør, hvilken betydning signaturen har, håndværket, og hvad kunsten og kunstnerens rolle er og bliver i det sociale system. Som udgangspunkt er konceptkunsten altså institutionskritisk og antiromantisk bl.a. ved at demystificere kunsten og kunstneren (ibid. 67) og ved at neutralisere modernismens intense krav om værkets mediespecificitet (ibid. 21).⁵

Konceptkunstens frembrud i 1960'erne ligger i forlængelse af retninger som Fluxus, minimalisme og den britisk-amerikanske pop art, der opstår i 50'erne. Ikke mindst er konceptkunsten en kunst i forlængelse af 1910'ernes og 1920'ernes avantgardebevægelser og er som disse også kritisk over for vareliggørelsen af kunsten og over for kunstinstitutionen selv. Særligt Marcel Duchamps undersøgelse af kunstens grænser blev vigtige for konceptkunstens udøvere; hans readymades og objet trouvé; hele arbejdet med profane seriefremstillede brugsgenstande og rekontekstualiseringen af dem. Paul Wood citerer Marcel Duchamp for at sige, at han med sine readymades ville bringe kunsten tilbage i tankens tjeneste "idet han var blevet træt af de begrænsninger, der kendetegnede den kunst, der var bundet til sansninger" (ibid. 19).

Eksempler på forskellige konceptuelle kunstpraksisser kunne være japanske On Kawara, der siden den 4. januar 1966 har malet en lang række billeder i sin *Today*-serie, som udelukkende består af datoen, billedet er blevet til på, skrevet efter de konventioner, datoer bliver skrevet med i det land, hvor maleriet bliver udført. Amerikanske John Baldessari har lavet en

række store lærreder med forskellige skriptovisuelle udsagn: *Everything is Purged...* (1966-68) er et akrylmaleri, hvid baggrund med sort skrift, der i sin helhed lyder: "Everything is purged from this painting but art, no ideas have entered this work." Man får med andre ord ren skønhed for pengene – ikke noget idébaseret konceptuelt pjat her. Forbilledet for Kenneth Goldsmiths *Soliloquy* (2001) – der er en transskription af samtlige ord, Goldsmith ytrede over en uge – er Andy Warhols *a: a novel* (1968). Warhols bogs ambition er at dokumentere et døgn i Ondines liv, stjernen fra The Factory, og gøre det til en roman. Alt hvad hun har sagt, og hvad der er blevet sagt til hende, er blevet optaget og efterfølgende transskriberet. I virkeligheden er de 24 bånd indspillet over flere år. Til transskriptionen hyrede Warhol fire mennesker, der alle valgte forskellig transskriptionsstil, hvilket gør bogen meget levende at læse. Romanen består af 458 siders transskriberet og fuldkommen uredigeret hverdagsnak.⁶

I 2012 udgav Vanessa Place en bog direkte på dansk. *Andersens Wank* er en konceptuel bearbejdning af H. C. Andersens dagbøger; her har Place fundet og fremhævet alle de steder, de berømte onanikryds findes, hvorefter hun har isoleret stedet i dagbøgerne sammen med deres umiddelbare sproglige omgivelser og udeladt resten af teksten. I efterordet til bogen indleder Place med en slags definition af, hvad konceptuel litteratur i hendes optik vil sige: "*Andersens Wank* er en konceptuel bog, hvor skriften forholder sig mere til et koncept end til slutproduktet – altså hvor produktionsmåden er vigtigere end hvad der produceres." (Place 2012a, 94) At læse den konceptuelle litteratur kalder således på en performativ værkerforståelse, hvor selve processen omkring værkets tilblivelse bliver lige så vigtigt – eller i nogle tilfælde vigtigere – end objektet, det frembringer. Grundlæggende kan den performative tilgang siges at interessere sig for at "se på værkets *gøren* frem for dets *væren*" og netop derigennem markeres "den analytiske distinktion fra værk som objekt til værk som handling" for at bruge den danske kunsthistoriker Camilla Jalvings ord (Jalving 2011, 14).⁷ Idéen som handling – hvad værket er ude på, hvilken kontekst det bevæger sig i, hvad det rykker rundt på, undersøger, udstiller, stiller spørgsmålstejn ved og bringer i spil – og idéen som værkets vigtigste aspekt, for at parafrasere Sol LeWitt.

Den konceptuelle litteratur er som udgangspunkt institutionskritisk, idet der bliver sat spørgsmålstejn ved den litterære institutions krav til 'den

gode litteratur' om en vis originalitet, kreativitet, præcision, håndværksmæssig færdighed (at skrive godt, have et varieret sprog, ikke være repetitiv, ikke bruge klichéer, have styr på sit billedsprog) osv. Den sætter ofte spørgsmålstejn ved etablerede hierarkier for, hvad der er godt og dårligt, interessant og uinteressant, klogt og dumt. Men naturligvis ændrer den samme gestus betydning over tid, og som for eksempel den amerikanske kunstner og teoretiker Johanna Drucker er inde på, er det nok tvivlsomt, om dette udgangspunkt, denne status som institutionskritisk per se, kan blive ved med at være en indbygget kvalitet ved den konceptuelle litteratur (Drucker 2012).

Det bliver ikke til konceptuel litteratur, blot fordi det kommer i et andet format end bogens codex; som elektronisk litteratur, performance eller bogobjekt for eksempel. Selvfølgelig kan mange værker siges på sin egen måde at være konceptuelle i forståelsen: baseret på en idé, hvilken litteratur er ikke dét, men den konceptuelle litteratur er ikke *kun* det. Meget eksperimenterende litteratur lader ikke det, der faktisk bliver skrevet, blive synderligt påvirket af den idé eller det eventuelle system, der er sat til at generere teksten. Det påvirker ikke indholdet af den så at sige. Forfatterne er derimod vældig kreative i måden, de omgår og bruger systemet, approprieringen, citatet, montagen, reglen, begrænsningen, readymaden, det fundne objekt, genren eller konceptet på. Som Jan Baetens og Jean-Jacques Poucel skriver i en beskrivelse af den i OuLiPo så vigtige begrænsning, den såkaldte *constraint*: "Constraints are not ornaments: for the writer, they help generate the text; for the reader they help make sense of it." (via Perloff 2010, 80). I den konceptuelle litteratur hjælper konceptet ikke kun til med at generere/skrive teksten, konceptet *er* eller *gør* teksten. Den konceptuelle litteratur er *uncreative*, og metoden er ikke blot en vej, den er sagen selv – man kan ikke ændre parametrene i den konceptuelle litteratur uden at ændre på, hvad den beskæftiger sig med.

For at forsøge at opsummere: man kan overordnet sige om den konceptuelle litteratur, at den abonnerer på en performativ værkforståelse, hvor det processuelle også ofte bliver vigtigt. Den er (som udgangspunktet) idébaseret institutionskritisk og arbejder med, hvad Perloff har kaldt et *unoriginal genius*, hvor man kan skabe noget enestående og nyt ved udelukkende at appropriere, citere, kopiere og reproducere. En ekstrapraktil forankring af tekstens idé bliver vigtig, og ofte finder denne sted i

parateksten. Vi er således langt fra nykritikkens autonome værkfølger. Den konceptuelle litteratur arbejder med kontekst, diskurs og situation, og ofte med at rekontekstualisere og – i billedlig forstand – at hælde brugt sprog fra én type beholder til en anden. Databasen er et nøgleord for den konceptuelle litteratur. Den arbejder som regel med et tilbagetrukket eller fraværende (digter)subjekt; og selv dér, hvor forfatteren som talende subjekt er allertydeligst til stede i teksten, som i konceptuelle selvovervågninger à la Kenneth Goldsmiths *Soliloquy* (2001) og Christian Bjøllahns og Martin Johannes Møllers *Flytning* (2009), bliver talen så massiv, flydende og ufokuseret i den radikale transskription, at det er en dokumentarisk frem for bekendende handling. Men hvad er det så, der dokumenteres? Ja, det er så her, vi ikke (længere) kan forlade os på Goldsmiths *thinkership*, men selv må i gang med egentlige læsninger af de enkelte værker.

Vidnesbyrdlitteratur

Kenneth Goldsmith og Vanessa Place proklamerer den konceptuelle litteratur som vor tids store litterære opdagelse; præcis det samme gør den svenske litterat Horace Engdahl med vidnesbyrdlitteraturen. Det sker i “Philomelas tunge: indledende bemærkninger til vidnesbyrdlitteraturen”, som Engdahl præsenterede første gang ved Det Svenske Akademis symposium i anledning af Nobelprisens 100 års jubilæum i 2001, hvor symposiets tema netop var vidnesbyrdlitteratur. Her citerer Engdahl forfatteren og Holocaustoverleveren Elie Wiesel for at sige, at “Hvis grækerne opfandt tragedien, romerne epistlen og renæssancen sonetten, så har vores generation opfundet en ny litteratur, nemlig vidnesbyrds.” (Engdahl 2005, 20) Der er indlysende indvendinger at gøre, skriver Engdahl, når man vil parre vidnesbyrds med litteratur. Litteratur er på mange måder i selve sit væsen det modsatte af vidnesbyrds; litteraturen nyder det privilegium at kunne tale om virkeligheden, som den ikke er, uden at blive beskyldt for at lyve. Det er tilladt for vidnet at afgive fejlbehæftede vidnesbyrd, men det er ikke tilladt forfatteren at foregive at være vidne. Vidnets opgave er ikke at have ret, men at tale sandt: Man kan ikke være debattør og sandhedsvidne samtidig. “Vidnet udarbejder ingen teori, prædiker ingen doktrin, søger ikke at overbevise om sit verdenssyn” som Engdahl citerer franske Renaud Dulong (ibid. 21); og netop i revolten mod forklaringerne er vidnesbyrds og litteraturen solidariske (ibid. 22). Vidnesbyrds er mere end blot en

sand historie; det har en direkte forbindelse med den handling, der har fundet sted, og med ofret for den. Vidnesbyrdet er efterfølgeren til en ond dåd, det er en af dens frugter, som Engdahl skriver, en anden er hævn (ibid. 18). "Vidnesbyrdet i litteraturen er altså mere end en almindelig afslørende beretning. Til at begynde med skiller det sig ud på to afgørende måder: ved *at give dem, der er gjort tavse, stemme* og ved *at bevare offerets navn*." (ibid. 19) For at vidnesbyrdet skal fuldbyrdes kræver det et svar fra det menneskelige fællesskab. Eller som den italienske filosof Giorgio Agamben har formuleret det – og så fyndigt at netop det citat pryder hele forsiden på den danske udgave af *Resterne fra Auschwitz – Arkivet og vidnet*: "At blive et vidne er en af de grunde, der kan tilskynde en deporteret til at overleve i lejren." (Agamben 2012, 7)

Vidnesbyrdets imperativ er altså at fortælle den subjektive verden, som den er – så objektivt som muligt. Og allerhelst skal sproget, hvorigennem denne fortælling fremtræder, være så stilløst, naturligt og transparent som muligt, hvorved stilen jo træder tydeligt frem som en netop tilstræbt stilløs, naturlig og transparent *stil*. Jeg går i øvrigt ud fra, at man selv indsætter sine anførselstegn her omkring det objektive, umedierede, stilløse og så videre. Den franske filosof Jacques Derrida skriver i sit berømte essay om vidnesbyrd og fiktion, *Demeure*, at:

A witness and a testimony must always be exemplary. They must first be singular, whence the necessity of the instant: I am the only one to have seen this unique thing, the only one to have heard or to have been put in the presence of this or that, at a determinate, indivisible instant; and you must believe me because you must believe me – this is the difference, essential to testimony, between belief and proof – you must believe me because I am irreplaceable. When I testify, I am unique and irreplaceable. (Derrida 2000, 40)

I sine arbejder med *Erindringens æstetik* anlægger den danske litterat og kunsthistoriker Jacob Lund et kulturelt erindringsperspektiv på vidnesbyrdlitteraturen.⁸ Her understreger han, at selve begrebet kulturel erindring, hele repræsentationen af faktiske begivenheder og erindringer om fortiden, i høj grad beror på mediering, tekstualisering og forskellige kom-

munikationshandlinger (Lund 2011, 60). I forlængelse af Engdahls diktum om at vidnesbyrdet kræver et svar for at fuldbyrdes, skriver Lund: "Fællesskabet synes altså uløseligt knyttet til sproget; det menneskelige fællesskab hviler på kommunikation, på deling og samkvem gennem sproget: Fællesskabet skal 'lytte', fællesskabet skal 'svare'." (ibid. 97) Det at vidne bliver for vidnerne en del af en resubjektiveringsbestræbelse, et forsøg på at blive "reintegreret i det fælles menneskelige gennem selve dette igen at tage sproget i brug – det vil sige at indgå i selve kommunikationen uden at kere sig så meget om, *hvad* der kommunikeres, blot dette *at* der kommunikeres" (ibid. 78).⁹

Ifølge Derrida er vidnesbyrdet altid først og fremmest en nærværende handling, altid autobiografisk. I første person fortæller det "the shareable and unshareable secret of what happened to me, to me, to me alone, the absolute secret of what I was in a position to live, see, hear, touch, sense and feel." (Derrida 2000, 43) Også fra en litteraturvidenskabelig betragtning deler vidnesbyrdet mange træk med selvbiografien; ikke mindst dette, som blandt andre den danske litterat Per Stounbjerg har gjort opmærksom på, at begge ikke blot rekonstruerer fortiden, men derimod fortolker den (Lassen 2011, 53). Vidnet kan ikke erstattes af et andet vidne, vidnets viden er singular; på den måde bliver vidnet også forbundet med en art hemmelighed, siger Derrida. På vidnet kan man enten tro eller ikke tro. Jacob Lund skriver: "Verifikation og bevisførelse, etablering af 'sikker viden' er derfor fremmed for vidnesbyrdet – så snart det er garanteret og sikret som teoretisk bevis, kan det ikke længere være garanteret som vidnesbyrd" (Lund 2011, 100). Hvor fiktionen skaber sine egne referencer, udmærker vidnesbyrdet sig ved at referere til "datoer, begivenheder og erfaringer, det ikke selv frembringer" (ibid. 105). Med inspiration fra Derrida hedder det hos Lund:

Vidnesbyrdet implicerer muligheden for fiktion og løgn, for litteratur, i selve sin struktur. Hvis denne mulighed, som vidnesbyrdet ellers umiddelbart burde udelukke, ikke var til stede, ville der være tale om bevis og sikker viden, og det ville ikke længere fungere som vidnesbyrd. For at forblive vidnesbyrd må det lade sig hjemse af muligheden for at være litteratur. (ibid. 105)

Vidnesbyrdet rummer altså grundlæggende en uafgørlighed, der har at gøre med, om man tror på det eller ej. På samme måde, skriver den danske litterat Morten Lassen, er det nærmere reglen end undtagelsen, at vidnesbyrdet reflekterer eksplicit over det at aflægge vidnesbyrd. "Kort sagt vidner vidnesbyrdet om det nødvendige i at nå frem til et særligt sprog som kan gengive den radikale erfaring, vidnet har været udsat for, og som har sat det udenfor kollektivets fortolkningsfællesskab." (Lassen 2011, 9–10) En forfatter som den ungarske Holocaustoverlever Imre Kertész taler om det 'landsforviste sprog'; et sprog der ikke slår til. Det grundlæggende problem i vidnesbyrdene fra Holocaust og fra andre forbrydelser mod menneskeheden bliver, hvordan man kan beskrive det ubeskrivelige. "Vidnets opgave i retssalen er at være så objektiv som overhovedet muligt. En dommer vil ikke høre, hvordan et trafikuheld oplevedes, men udelukkende hvad der skete." Primo Levi har sagt om *Hvis dette er et menneske*, at den er skrevet: "som et vidne i en retssal ville tale [...]. Hvad jeg ønskede var at referere kendsgerninger." (ibid. 45) Et andet næsten konstituerende træk ved vidnesbyrdlitteraturen er, ifølge Lassen, at den gentager det samme vidnesbyrd igen og igen i forskellige versioner; således eksisterer der mindst fire forskellige versioner af Primo Levis *Hvis dette er et menneske*, Elie Wiesel's *Natten* findes i mindst tre forskellige versioner,¹⁰ og Jorge Semprún hævder at skrive på en uendelig tekst med baggrund i hans oplevelser i Buchenwald (ibid. 163–164).

Statement of Facts

Inden for den konceptuelle litteratur findes der en række Holocaust-repræsentationer, f.eks. svenske Åke Hodells *Orderbuch* (1965) og *CA36715 (J)* (1966), amerikanske Charles Reznikoffs *Holocaust* (1975), østrigske Heimrad Bäcker's *Seestück* (1985), *nachschrift I* (1986), *EPITAPH* (1989) og *nachschrift II* (1997), tyske Esther Dischereits *Vor den Hohen Feiertagen gab es ein Flüstern und Rascheln im Haus* (2009) og amerikanske Robert Fittermans *The Holocaust Museum* (2011).¹¹ Men der findes også andre konceptuelle vidnesbyrd, som det vil give mening at læse i lyset af vidnesbyrdlitteraturen. Et prominent eksempel er den amerikanske forfatter og forsvarsadvokat Vanessa Place, der med sin *Tragodia*-trilogi har udgivet 99 transskriptioner af virkelige appelsager fra retten i Los Angeles som poesi. Bindene i trilogien er organiseret på samme måde, som retssa-

gerne er det i USA; første bind, *Statement of Facts* (2010), gennemgår de faktuelle begivenheder i sagen så objektivt som muligt. *Statement of the Case* (2011) gennemgår dommerens og juryens afgørelser og den konkrete strafudmåling på baggrund af sagsgennemgangen, og i *Argument* (2011) er det for anklager og forsvar muligt at gøre indsigelser og påpege fejl og mangler i forhold til den afsagte dom. Alle sagerne drejer sig om seksuelle overgreb, ofte begået mod mindreårige. Man må umiddelbart spørge: Hvordan lader disse bøger sig læse som poesi, og hvad handler de om som litteratur betragtet? Og man må spørge, *hvordan* teksten handler, og hvad den handler *med*, fremfor udelukkende hvad den handler *om*. Hvilke stemmer og hvilke steder gestaltes hvordan? Hvilke landskaber bliver kortlagt, sproglige som konkrete? For her er også konkrete steder på spil; pludselig får en række socialt udsatte områder og mennesker i Los Angeles en litterær stemme, de ikke ellers ville have haft, og havde det ikke været, fordi Vanessa Place – som eneste modifikation og af etiske hensyn¹² – havde ændret ofrenes navne og fjernet husnumrene på stederne, hvor forbrydelserne har fundet sted, ville også de være dokumenterede i disse vidnesbyrd. Ændringen af navnene går i den modsatte retning af Horace Engdahls diktum om, at vidnesbyrdlitteraturen bevarer ofrenes navne, så de ikke glemmes. Her udviskes ofrenes identitet med vilje for at spare dem, på trods af at al materialet, som Place post-producerer, er offentligt tilgængeligt. Også gerningsmanden er anonymiseret ved blot i alle sagerne at blive omtalt som ‘appellant’. På den måde bliver Appellant næsten til et navn og navnet på den samme forbryder, den evige forbryder, en inkarnation af det onde, når man læser *Statement of Facts*. I læsningen ved man øjeblikkeligt, at noget grumt vil ske, og hvem der efter al sandsynlighed er skyldig i det, før en forbrydelse overhovedet er blevet introduceret. I denne sammenhæng er det stærkt ildevarslenende, når sager indledes med tilsyneladende neutral information à la “Appellant is Ava’s uncle” (Place 2010, 13), “Tabethna met appellant on November 14, 2002” (ibid. 23) eller “Sara lives in Los Angeles with her husband, Rence; other members of her family live in the area, including her sister Ruth. Appellant was Ruth’s significant other, and they have three children together” (ibid. 121).

Hvis man overordnet og under ét betragter de 33 forskellige sager eller kapitler eller digte i *Statement of Facts* for at se, hvem det er, der gives stemme, hvad der så at sige bliver bevidnet, er det gennemgående

et u- eller underuddannet under-USA; fattigt, farvet, voldeligt, misbrugt og misbrugende. Med svage sociale netværk og meget dårlige job – hvis de har et job. Teksterne rummer en meget høj grad af specificitet; stederne, hvor de forskellige handlinger udspiller sig, er velbeskrevne; måderne handlingerne udspiller sig på, hvad der foregår, og hvordan det normalt er, beskrives meget detaljeret og fra flere forskellige perspektiver. Specificiteten er et gennemgående træk og gælder for vidner på alle niveauer; fra familiemedlemmer, naboer og bekendte til de direkte implicerede, ofre og gerningsmænd, til de professionelle vidner, eksperterne, der skal levere en mere teoretisk baggrund for forbrydelserne. De beskriver, hvilket miljø forbrydelserne har fundet sted i eller estimerer, hvor stor tiltro man kan have til diverse beviser eller vidnesbyrd. For eksempel bidrager eksperterne med viden om, hvordan man beregner risikoen for nye forbrydelser for en seksualforbryder, hvordan man behandler dem, hvilke regler der gælder mellem prostituerede og alfonser, hvorfor kvinder vælger at blive i voldelige forhold, hvordan politiet uddannes til at skabe falske profiler på nettet, der kan fange voksne, der prøver at få seksuel kontakt med børn via chatrooms, hvordan dét foregår, hvordan man medicinsk undersøger, om det er mest sandsynligt, at man har været ude for en voldtægt, eller om man har haft frivillig sex, hvordan visse kønssygdomme overføres, og hvad de medfører, metoder og sandsynlighed i forhold til DNA-prøver, hvordan den typiske indbrudstyv og potentielle overfaldsmand bryder ind osv. osv.

Litterært betragtet får de professionelle vidners udtalelser en status, der er at ligne med præsentationen af den research, den realistiske skønlitterære forfatter foretager af et område. I moderne kriminalromaner eller retssalsdramaer vil den slags baggrundsviden typisk blive lagt i munden på fikionaliserede eksperter af samme slags, som optræder i virkelighedens politi- og retssager; læger, behandlere og politifolk primært, men også andre fageksperter. I *Statement of Facts* er der ikke gjort noget forsøg på at gøre denne tekstmængde lækker, dynamisk eller spændende, den står i teksten som en blok faglitteratur midt i blandt de mere affektbårne vidnesbyrd. Samtidig bliver de enkelte professionelle vidners faglige baggrund og erfaring inden for deres område præsenteret, så man kan bedømme, med hvilken etos de taler, inden man når til selve ekspertudsagnet. Det ser for eksempel således ud:

Douglas Korpi received his Ph.D. in 1977 from the California School of Professional Psychology; he has been performing SVP evaluations for the State since the inception of the SVP law, and contracted with the Department of Mental Health (DMH) to perform an SVP evaluation on appellant.*

*Until 2002, the State paid evaluators \$100 an hour for evaluations; since 2002, the State pays a flat fee of \$2,000 for an initial evaluation, \$2,400 for an update. Evaluators are still paid \$100 an hour for court-related activities, such as testifying. (Supp. RT 77-79) Some 60 to 67% of Dr. Korpi's \$350,000 annual income comes from his DMH work. (Supp. RT 81-82, 191) (Place 2010, 247)

På samme tid som konkrete geografiske dele af Los Angeles bliver kortlagt, bliver visse sociale lag i samfundet det også – og hele tiden er teksten en form for dokumentation af og vidnesbyrd fra politiets og rettens arbejde.¹³ Og konstant i læsningen af dette værk bliver læseren tvunget til spørge sig selv: What is a fact? Hvilket også er det første, Majorie Perloff spørger (sig selv) om i sit blurp på bogens bagside.

I *Statement of Facts* er der – udover selve udvalget og rækkefølgen af teksterne – ingen didaktisk eller intenderet forfattermanipulation, fordi teksterne som udgangspunkt ikke er produceret for at blive læst, solgt eller på nogen måde for at tilfredsstille et læsende publikum. I den konceptuelle litteratur såvel som i det Engdahl betegner som vidnesbyrdlitteratur, gives der ingen forklaringer – materialet bliver blot lagt frem, præsenteret, tilsyneladende objektivt og stilløst. Man kan muligvis argumentere for, at den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur er endnu mere rå og ubearbejdet end den vidnesbyrdlitteratur, der er komponeret og skrevet af en mere traditionel forfatterinstans. Her er det også interessant at se på, hvordan den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur forholder sig til metavidnesbyrdet; den eksplicitte diskussion af, hvordan vidnesbyrdet kan fungere som vidnesbyrd, som er en fast bestanddel af meget vidnesbyrdlitteratur. Det gør den, tror jeg, på et intentionelt niveau hos forfatteren. I forsøget på at finde frem til et grundlæggende nyt sprog, der kan gengive de radikale erfaringer uden at reducere dem til og "søle det ind i litteratur", som Morten Lassen formulerer det (Lassen 2011, 44). Vidnesbyrdet skal være det bart og blottede, 'som det var', uden selvcensur, uden tanke på mod-

tageren, og dette dogme opfylder den konceptuelle litteratur, som den inkarneres i Vanessa Places omtalte arbejder; det er ikke litteratur, man producerer i retslokalet, der er ikke engang en forfatter, ingen samlende instans, der med overblik og intention organiserer tekstens mange del-elementer imod et endeligt, velorkestreret hele. Places retsprotokoller, re-kontekstualiseret som litteratur, kan i dette lys ses som vidnesbyrdsgenren i en mere destilleret form – den stil, vi som læsere møder, lyder ikke “som et vidne i en retssal ville tale”,¹⁴ det er præcis det, det er: et vidne der taler i en retssal. Sådan ser det altså ud.¹⁵ I princippet i hvert fald, for vigtigt er det jo også at holde sig for øje, at vores adgang til vidnerne ikke er ganske uhildet. Hvad vi hører, er f.eks. i høj grad en retsdiskurs, hvis system vidnerne indordnes under.

Vidnesbyrdets konstante starten-om-igen, gentagelsen, gør sig også stilistisk gældende i Vanessa Places *Statement of Facts*, hvor de samme be-givenheder igen og igen bliver gennemspillet i forskellige vidnesbyrd fra forskellige synsvinkler; der eksisterer aldrig kun én historie hos Place – eller rettere: i retten. Historien består af mange forskellige synkrone versioner af den samme historie, der ganske ofte udelukker hinanden, men alligevel findes side om side på grund af de forskellige vidners individuelt begrænsede perspektiv, og, ikke mindst, fordi nogen vil dække over noget eller sætte sig selv i et bedre lys end de måske burde stå i, hvilket ikke kun gælder forbryderne. Vidnesbyrdets figur er også gentagelsens figur; at man igen og igen, nærmest tvangsmæssigt, gennemgår samme begivenhed i fortællingens form fra forskellige vinkler for at prøve at *forstå*. Og således adskiller historieskrivningen, der beskriver afsluttede handlinger, sig også fra, hvad de implicerede vidner oplever i deres fortolkninger af det ske-te: “For historieforskningen er en begivenhed afsluttet, når den beskrives. Men for vidnerne og deres tolke ophører den aldrig.” (Engdahl 2005, 21) Eller som den amerikanske historiker Jay Winter beskriver forskellen på historie og erindring:

History is memory seen through and criticized with the aid of documents of many kinds – written, aural, visual. Memory is history seen through affect. And since affect is subjective, it is difficult to examine the claims of memory in the same way as we examine the claims of history. History is a discipline. We

learn and teach its rules and its limits. Memory is faculty. We live with it, and at times are sustained by it. (Tilmans 2010, 12)

Hvis vi anerkender den bevidst simplificerede opdeling og ser historie som erindring oplevet og kritisk reflekteret igennem en række forskellige kilder, og erindring som historie oplevet gennem affekt, placerer den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur sig et sted imellem disse felter. Den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur – her med *Statement of Facts* som eksempel – fremdrager nogle af de “documents of many kinds” fra arkivet, som historien er gjort af. I de enkelte dokumenter er de talrige vidnesbyrd, “history seen through affect”, eksempler på personlige og subjektive beretninger fra en større historie. Men pointen er netop den konceptuelle rekontekstualisering, som er udvælgelsen og samlingen af data og præsentationen af dem som noget særligt, som kunst. De valg, der knytter sig til postproduktionen og remedieringen, tilfører læsningen af værket en merviden, som den enkelte tekst ikke rummer. Det enkelte værks overordnede struktur tilbyder desuden en form for mulig fortolkning eller mønstergenkendelse, som befinder sig hos læseren, idet værkerne jo ikke selv konkluderer noget som helst. Den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur arbejder på denne vis i sin organisering tematisk og placerer sig et sted mellem kategorierne historie og erindring. Eller måske på samme tid inden for begge. Historien i det konkrete eksempel og de 33 sager bliver til en social historie af den slags, der i hvert fald tidligere mange gange har undgået historikernes interesse; her er nemlig hverken krige eller magt af betydning involveret, men mange menneskers almindelige, daglige og (også i mainstreammedierne) nok så marginaliserede liv. Som litteratur betragtet har den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur en særlig, måske affektiv appelform, der ligner den mere traditionelle vidnesbyrdlitteraturs. Eller for at sige det med Horace Engdahl: “I selskab med vidnet fremtræder litteraturens didaktiske og manipulative træk med pinlig tydelighed.” (Engdahl 2005, 21)

Rædsel og stil

Denne artikel har først og fremmest ville påpege eksistensen af en anden type vidnesbyrdlitteratur: den konceptuelle. Og ligeledes foreslå en (anden) måde at læse dele af den konceptuelle litteratur på. Dens tilsyneladende stilløshed, ikke mindst. Men læsningen, som den her bliver foreslået

med *Statement of Facts* som eksempel, hvor vægten lægges på vidnesbyrdets kvaliteter og karakteristika, og perspektiver fremhæves, der er interessante i forhold til en bredere kulturel erindring, er selvsagt blot en af mange mulige. En anden oplagt er som nævnt en mere litterært informeret nærlæsning. Thomas Thurah skriver i artiklen "Rædsel og stil" i *Kritik* om hele holocaustlitteraturens "besynderlige dobbelthed"; det at den på samme tid på grund af sit emne er højt respekteret som vigtig og nødvendig, og bliver set ned på, fordi det netop ikke nødvendigvis er forfattere, der har skrevet den, men blot overlevende vidner. Den skulle være alitterær, lutter afskrift, ren erfaring. At indtage den position er grundlæggende udtryk for noget "vrøvl", mener Thurah: "Holocaust-litteraturen er som al anden litteratur – god og dårlig. [...] Det er først og fremmest et spørgsmål om stil." (Thurah 2002, 6) At vidnesbyrdlitteraturen skulle være som al anden litteratur med hensyn til appelformer kan bestemt diskuteres, ikke mindst fordi vidnesbyrdlitteraturen som genre betragtet netop er funderet på at være del af et etisk fremfor et æstetisk projekt, og teoretikere som Horace Engdahl og Giorgio Agamben ville givetvis heller ikke dele Thurahs synspunkt.

Også den danske litterat Stefan Iversen forholder sig kritisk til tesen om, at der findes en god og en dårlig "holocaust-litteratur", og at det skulle være et spørgsmål om stil: "sådanne læsninger af vidnesbyrdets litteratur, andre fordele ufortalt, kan komme til at mangle lydhørhed for et særligt aspekt ved den byrd, som beretningernes tale bærer." (Iversen 2003, 174) Og videre, via Agambens arbejder med vidnet og arkivet og som et direkte svar til Thurah, skriver Iversen at vidnesbyrdet udspringer af en etisk erfaring, ikke en æstetisk, og at vidnesbyrdets tale således er en etisk tale, fordi der i den tales på vegne af mennesker, der ikke selv kan tale, men som alligevel bærer vidnesbyrd. (ibid. 181, 183) Alt dette er Thurah naturligvis klar over, og man må derfor netop læse hans artikel som en pointering af, at uden det æstetiske lag er det ikke muligt at nå til det etiske. Vidnesbyrdene er formidlet til os igennem sproget, og hvilke affekter dette sprog afstedkommer, har ikke kun at gøre med, hvad der står, men også med, hvordan det står.

Det samme argument gør sig selvsagt gældende i forhold til de konceptuelle vidnesbyrd: at deres litterære kvalitet må bedømmes på deres stil. Men hvad stiller man op med en litteratur, der stræber efter det tilsynela-

dende stilløse – sådan kunne det i hvert fald se ud for en mere traditionelt informeret tankegang, hvor stilen er manden og altså forfatteren(s)? I de konceptuelle vidnesbyrd findes forfatteren andre steder; nemlig i de omfattende valg, der allerede er blevet truffet, når litteraturen går i gang; “all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair”, som Sol LeWitt skriver i sit manifest (LeWitt 1967). Og naturligvis er f.eks. rettens sprog langt fra stilløst; tværtimod viser udgivelsen af *Statement of Facts*’ transskriberede retsprotokoller, hvordan stilistiske og retoriske idiosynkrasier – og måske også bevidst manipulation – gør mange af disse præsentationer af fakta langt fra præcise, objektive eller neutrale. Spørgsmålet er, om de så er faktuelle, og i logisk forlængelse af det: hvad dét egentlig vil sige. Det har meget konkrete juridiske konsekvenser for de anklagede til følge. Men som vidnesbyrdlitteratur giver det naturligvis ikke mening at bedømme et arbejde som *Statement of Facts* på dets stil alene. Eller rettere: stilen kan ikke adskilles fra alt det andet. Hvorfra vidnes der og om hvad? Hvem får stemme? Hvad kan vi se, som ellers ville have været usynligt og glemt? Ved at indramme og fremvise disse sagsakter uden at fortolke dem gør Vanessa Place dem til litteratur, og netop i modstanden imod forklaringer, som Horace Engdahl skriver, i præsentationen frem for fortolkningen, forenes vidnesbyrddet og litteraturen.

Litteratur

- Agamben, Giorgio (2012): *Resterne fra Auschwitz – Arkivet og vidnet*. Albertslund: Billedkunstskolernes Forlag.
- Barthes, Roland (1980): “Billedets retorik”, i Bent Fausing og Peter Larsen (red.): *Visuel kommunikation 1*, København: Medusa.
- Benjamin, Walter (1998.): *Kulturkritiske essays*. København: Gyldendal.
- Bergvall, Caroline, Teresa Carmody og Laynie Brown (2012): *I’ll Drown My Book: Conceptual Writing by Women*. Los Angeles: Les Figues Press.
- Derrida, Jacques (2000): *The instant of my death*. Oversat af Elizabeth Rottenberg. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

- Drucker, Johanna (2012): "Beyond Conceptualisms: Poetics after Critique and the End of the Individual Voice." *Harriet: The Blog*. April 2. <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/conceptual-writing-was-intriguing-and-provocative/>.
- Dworkin, Craig (2003): "The Ubuweb Anthology of Conceptual Writing." <http://ubu.com/concept/>.
- Dworkin, Craig og Kenneth Goldsmith (2011): *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston Illinois: Northwestern University Press.
- Engdahl, Horace (2005): "Philomelas Tunge. Indledende bemærkninger til vidnesbyrds litteraturen", i *Kritik* 38.
- Erl, Astrid (2011): *Memory in Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.
- Erl, Astrid, Ansgar Nünning og Sara B. Young (red.) (2008): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Goldsmith, Kenneth (2012): "Conceptual Writing: A Worldview." *Harriet: The Blog*. <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/conceptual-writing-a-worldview/>.
- Huyssen, Andreas (2003): *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Iversen, Stefan, Henrik Skov Nielsen og Dan Ringgaard (red.) (2003): *Ophold. Giorgio Agambens litteraturfilosofi*. København: Akademisk.
- Jalving, Camilla (2011): *Værk Som Handling*. København: Museum Tusculanums Forlag.
- Kjældgaard, Lasse Horne m.fl. (red.) (2012): *Litteratur, introduktion til teori og analyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Lassen, Morten (2011): *At skrive Holocaust: en introduktion til vidnesbyrdslitteraturen: Primo Levi, Elie Wiesel, Jorge Semprún*. København: Museum Tusculanums forlag.
- LeWitt, Sol (1967): "Paragraphs on Conceptual Art." *Artforum*, June. <http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>.
- Lund, Jacob (2011): *Erindringens æstetik*. Aarhus: Klim.
- Olick, Jeffrey, Vered Vinitzky-Seroussi og Daniel Levy (red) (2011): *The Collective Memory Reader*. New York: Oxford University Press.

- Perloff, Marjorie (2010): *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Place, Vanessa (2010): *Tragodia 1: Statement of Facts*. Los Angeles California: Blanc Press.
- Place, Vanessa (2012a): *Andersens wank*. Aarhus: Edition After Hand.
- Place, Vanessa og Robert Fitterman (2012b): *Notater om konceptualismer*. Aarhus: Edition After Hand.
- Serup, Martin Glaz (2011a). "Bortnærværelsen Af Latkes HODELL, HOLOCAUST, M.M.", i *OEI* no. 53-54
- Serup, Martin Glaz (2011b): "Hot Content in a Cool Container" *Poets & Critics @ Paris Est*. December 16. <http://poetscriticsparisest.blogspot.dk/2011/12/hot-content-in-cool-container-martin.html>.
- Serup, Martin Glaz (2013a): "Konceptuel Litteratur", i *Passage* nr. 69.
- Serup, Martin Glaz (2013b): *Relationel poesi*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Serup, Martin Glaz (2015): *Kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur*. Ph.d-afhandling, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.
- Sontag, Susan (2003): *At betragte andres lidelser. Essays*. København: Tiderne Skifter.
- Thurah, Thomas (2002): "Rædsel og stil: Om Holocaust-litteraturen og dens kunstfærdighed", i *Kritik* 35.
- Tilmans, Karin, Frank Van Vree og Jay Winter (2010): *Performing the Past Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wood, Paul (2002): *Konceptkunsten*. København: Søren Fogtdal.
- Ørum, Tania (2009): *De eksperimenterende tressere: kunst i en opbrudstid*. København: Gyldendal.

Noter

- 1 Se min ph.d.-afhandling *Kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur* for bud på nogle af disse (Serup 2015).
- 2 Se min artikel "Konceptuel litteratur" og min afhandling *Kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur*, som denne fremstilling også trækker på, for en ud-

- bygget præsentation og diskussion af den konceptuelle litteratur, også i forhold til en samtidig dansk scene (Serup 2013a; 2015, 72-108).
- 3 Som man vil bemærke, foregår der i min oversættelse en transformation fra det mere mekanisk afsjælede engelske *writing* til den danske skønne *litteratur*. Mit ordvalg skyldes på den ene side, at skrivning, eller måske bedre *skrift*, ikke er så almindeligt på dansk, som *writing* er det på engelsk (hvor en forfatter jo også kan være en *writer*, hvorimod en dansk *skriver* er noget andet). På den anden side skyldes ordvalget en fra min side bevidst indbygget anerkendelse af den konceptuelle litteratur som netop litteratur. En litteratur, der altså også lader sig læse som sådan, og som ikke står anderledes i forhold til litteraturhistorien end diverse andre isme-agtige konstruktioner tidligere har gjort og stadig gør det.
 - 4 Sontags eksempel er fra 1990'ernes krige på Balkan, hvor de samme fotografier af dræbte børn blev distribueret ved både serbiske og kroatisk propaganda-møder og brugt som en art had- og hævnanspirende bevismateriale for modpartens bestialitet (Sontag 2003, 13–14). Benjamin skriver bl.a. i essayet "Lille fotografihistorie": "Bliver billedteksten ikke optagelsens vigtigste bestanddel?" (Benjamin 1998, 80). Barthes skriver i essayet "Billedets retorik" om, hvordan billedteksten sædvanligvis forankrer billedets denotative meddelelse, og på den måde fortæller os, hvad der er det centrale i billedet, hvad vi skal se (Barthes 1980, 47–51). Forbindelsen mellem tekst og billede, skriver han videre, siden bogens fremkomst været normen: "For at finde nogle billeder har, som ikke optræder i sammenhæng med ord, må man sikkert gå tilbage til delvist analfabetiske samfund, dvs. til en tilstand, hvor billedet stadig var piktografisk" (Barthes 1980, 47).
 - 5 Clement Greenberg, Modernismens (med stort M) mest betydningsfulde teoretiker og kritiker, har bl.a. skrevet om Modernismens mediespecifitet i det indflydelsesrige essay "Modernist Painting", publiceret første gang i 1961.
 - 6 For beslægtede, samtidige danske arbejder inden for billedkunst såvel som litteratur, musik, film, performance osv. se Ørum 2009. For en grundigere introduktion til og læsning af Kenneth Goldsmith se Serup 2013b, 84–108.
 - 7 For en grundig og god introduktion til begreberne performativ, performance og performativitet, se Jalving 2011. For mere om performative aspekter i litteraturen, se min artikel "Performance" i Kjældgaard 2012, 379–388 samt Serup 2015, 50–71.
 - 8 For en bredere introduktion til kultural erindring og erindringsstudier, se for eksempel Huyssen 2003; Erll, Nünning, og Young 2008; Tilmans, Van Vree og Winter 2010; Olick, Vinitzky-Seroussi og Levy 2011; Erll 2011; Kjældgaard 2012, 301–309.

- 9 Se også kapitlet om “Vidnesbyrdets kommunikation” i *Erindringens æstetik*, hvor Lund diskuterer sammenhængen mellem vidnesbyrd, sprog og subjekt nøjere. Herunder ikke mindst (i forlængelse af bl.a. Primo Levi og Giorgio Agamben) den paradoksale (u)mulighed i at aflægge vidnesbyrd om fællesskabets opløsning for fællesskabet. Via den franske lingvist Émilie Benveniste skriver Lund blandt andet, at sproget så at sige er fællesskabet og samtidig hele samfundets forudsætning (Lund 2011, 75–91).
- 10 “(som for øvrigt på afgørende punkter modsiges af senere vidnesbyrd)” (Lassen 2011, 163–164)
- 11 For en mere detaljeret præsentation af Åke Hodell, Charles Reznikoff, Esther Dischereit og en introduktion til det, jeg kalder for henholdsvis den dokumentariske og pseudo-dokumentariske post-produktive tradition eller metode inden for den konceptuelle vidnesbyrdlitteratur, se Serup 2011a, 2015, 131-187.
- 12 Navnene på de professionelle vidner – typisk eksperter og politikfolk – er ikke ændret. Place har selv i sin egenskab af advokat ført samtlige sager i retten; på den måde er der altså tale om selvappropriationer.
- 13 I det lys bliver det interessant at læse *Statement of Facts* som en konceptuel litteratur, der undersøger den sproglige kontingens, der gør sig gældende i disse juridiske dokumenter, der netop tilstræber det objektive og neutralt gengivne. For sagen er, at helt ned på tegnsætningsniveau (og på alle andre niveauer) hersker der noget, der ligner en tilfældighed eller forskel, der meget let, og måske til tider ufrivilligt, fremstår tendentiøst. Konsekvenserne i denne slags straffesager er uoverskuelige, men ganske kontante. Det er imidlertid ikke formålet med denne artikel at gå dybere ned i dette lag.
- 14 Jf. Primo Levis poetik i forbindelse med *Hvis dette er et menneske*. Primo Levi: *Samtaler og interview 1963-1987* (2003), her via (Lassen 2011, 45).
- 15 Retssalens sprog og situation danner i det hele taget baggrund og materiale for en hel *konceptuel retsalspoesi*, hvori også danske Morten Søndergaard indskrives sig med sine digte fra *I domhuset* (2014) – sammen med f.eks. Charles Reznikoffs *Testimony* (1965) og *Holocaust* (1975) samt Vanessa Places *Statement of Facts* (2010), *Statement of the Case* (2011) og *Argument* (2011).

AT STAMME PÅ ET ALFABET, SOM NÆPPE EKSISTEREDE ENDNU

Verbalt-visuelle værker i grænseområdet mellem poesien og kunstnerbogen

THOMAS HVID KROMANN

De litterære genrer udgør ikke historiske konstanter, men forandrer sig i kraft af den totalitet af værker, der konstituerer den enkelte genre, i dette tilfælde poesien. Grænserne presses indefra af nytilkomne værker, det være nye eller genopdagede, der insisterer på en let ændret eller endog radikalt anderledes måde at være værker på.¹ Det afgørende spørgsmål bliver så, hvorvidt dette eller hint værk placeres inden for (som en forskydning af grænserne) eller uden for (tilhørende en af de øvrige kunstarter) demarkationslinjerne.

Et eksempel: I forbindelse med Statens Kunstfonds årlige uddeling af økonomisk og kulturel kapital i 2008 kommenterede fire litteraturkritikere og litterater i Information valgene af de forfattere, der havde fået tildelt de prestigefyldte treårige arbejdslegater. En af de adspurgte, Week-endavisens anmelder Lars Bukdahl, udtalte: "Og hvis jeg virkelig skal pege på en nyhed, så er det, at man har besluttet sig for at anerkende Martin Larsens yderligtgående eksperimenter som et forfatterskab – for det er der mange traditionelle litterater, der ikke ville" (Sørensen 2008). Valget af Larsen blev af litteraturudvalget motiveret med forfatterens eksperimenter med konceptuelle strategier og med udfordringen af bogmediets grænser. De konceptuelle strategier gik på *Monogrammer*, et otte-binds værk, hvor Larsen over 6000 sider havde genereret et slags potentielt danskerkatalog, i alt 2.360.000 'potentielle' danskere, der ved navns nævnelse optræder i tilfældig orden, genereret ved at kombinere samtlige danske fornavne med de "frie" danske efternavne (navne båret af mere end 2000 personer).² Iblandet dette monstrøse katalog befinder der sig 165 små essayistiske sensenser på hver 165 tegn, der er spredt efter et tilfældighedsprincip inde mellem navnene. Den anden del af motiveringen, udfordringen af bogmediets grænser, var møntet på *Svanesøsonetterne*: En rigsarkivsæske med 60 sammenkrøllede stykker papir, halvt udkast til en mestersonet, halvt

notater og researchmateriale. *Svanesøsonetterne* rejser en række spørgsmål i forhold til værkets manglende stabilitet: Er der det samme indhold i samtlige æsker? Er indholdet komplet i den æske, jeg sidder med foran mig? Og hvad med manglen på rækkefølge siderne imellem? At læse er nødvendigvis materielt set at forandre, idet papirerne jo skal glattes ud. Og hvad med forbindelsen til den poesi, som værkets ophavsmand ikke formår at skabe? Er det poesi, når det kun bliver ved skitsen, idéen, anslaget? Eller har dette afbrudte og dermed på sæt og vis afsluttede work-in-progress i realiteten bevæget sig andetsteds hen? Anvendelsen af boksformatet peger over mod den brug af boksen, som man ser hos f.eks. fluxuskunstnere som George Maciunas og George Brecht i 1960'erne. Endvidere er *Svanesøsonetterne* beslægtet med forestillingen om, at dokumenter og idéer er fuldgældige kunstværker, hvilket var dominerende i den konceptuelle kunst.

Kontekstualiseringen af et værk (ja, i det hele taget det at hævde, at "det her" er et "værk") sker ikke uafhængigt af værkets udsigelsesinstans (forfatteren), i dette tilfælde Martin Larsen, hvis position i det litterære felt er sanktioneret af centrale dele af den litterære institution, hvilket styrker disse "yderligtgående eksperimenter" position som værende, i hvert fald potentielt, 'litteratur' eller 'poesi'. *Svanesøsonetterne* og *Monogrammer* er om ikke typiske, så dog i deres eksperimentale tilgang symptomatiske for 00'erne og 10'erne, hvor dele af poesien bevæger sig i retning af genreopløsningen, andre kunstarter og/eller andre medier end bogmediet.

I denne artikel vil fokus være på værker, der, som *Svanesøsonetterne* og *Monogrammer*, befinder sig i et grænseområde mellem poesi på den ene side og kunstnerbøger på den anden. Værker, hvis primære materiale er verbalt, men hvor det ofte kombineres med forskellige former for visuelt materiale, ikke i en sideordning af materialet (et samarbejde, typisk en illustration af en tekst), men som en konceptuel helhed, en fusion. Endvidere ser man i en del af disse værker, at selve bogmediet ikke er en transparent container, der på effektiv, dvs. stort set usynlig, vis formidler det skriftlige indhold til en given læser, men at bogmediet og bogtilrettelægningsen indgår som en betydningsfuld og uadskillelig del af værket. Disse værker besidder, hvad jeg vil kalde, *et dobbelt statsborgerskab*.³ Et dobbelt tilhørsforhold i to ellers adskilte områder med forskelligartede institutionelle praksisser. Der er her ikke tale om et enten-eller, men om et både-og. At se bort fra det dobbelte statsborgerskab og kun betragte de pågældende værker inden for en litte-

rær kontekst, som 'poesi', er at skære en del af konteksten væk, hvilket ikke kun kan resultere i en forenklet analyse, men måske ligefrem i en fejllæsning af det pågældende værk.

Efter at have analyseret grænseområdet mellem poesien og kunstnerbogen vil jeg eksemplificere med visse værker i Per Højholts forfatterskab og se på, hvordan disse skriver sig ind i traditionen af hybride undtagelsestilfælde i dansk litteratur siden 1960'erne. Endelig vil jeg slutte af med nogle overvejelser omkring kunst- og litteraturinstitutionernes rolle i forhold til receptionen af sådanne hybride værker.

Poesien og kunstnerbøgerne

Grænseområdet mellem poesien og kunstnerbøgerne opstår i midten af 1960'erne, samtidig med at kunstnerbøgerne værk for værk former en ny type kunstnerisk praksis. Kunstnerbogen, den danske pendant til den engelske betegnelse *artist's book*, er et visuelt, nogle gang verbalt-visuelt værk, der anvender bogmediet, og af og til tillige udfordrer dets grænser, ikke i en repræsentation af kunst, men i en materialisation som kunst. Et kunstværk i bogform. Anne Møglin-Delcroix, en af de førende specialister inden for dette felt, har peget på 1962 som et centralt år, idet der her, uafhængigt af hinanden, udkom fire vigtige kunstnerbøger af amerikanske Ed Ruscha, franske Ben Vautier, schweizisk-rumænske Daniel Spoerri og schweiziske Dieter Roth. Værker, der udstak vidt forskellige veje for kunstnerbøger: konceptuelle strategier, fluxus og pop.⁴

I de tværfæstetiske 1960'ere herskede der inden for kunsten en vidt-dreven non-specialisering. I Danmark var denne lokaliseret omkring de forskellige fraktioner af tresseravantgarden, dvs. Den Eksperimenterende Kunsts-kole og de mere løseligt organiserede fluxuskunstnere. Ordet 'kunstner' i 'kunstnerbog' er derfor principielt non-specialiseret, selvom de fleste kunstnerbøger i dag skabes inden for billedkunstens verden – her udgør kunstnerbøgerne en permanent udfordring i forhold til værkkategorien og i forhold til institutionernes udstillingspraksis. Men i 1960'erne ser man, hvordan forfattere som Hans-Jørgen Nielsen og Per Kirkeby, der var både maler og digter, arbejdede med formatet, uden at de har været klar over, at der var tale om en kunstnerbog, idet termen (*artists' books*) først dukkede op i begyndelsen af 1970'erne. Om end bogmediet ikke var mere privilegeret end de øvrige medier, så viser resultater som Nielsens hvidhedsobjekt

vedr. visse foreteelser (1967), at man havde at gøre med en anden værk- og materialetænkning.

Forsøgene fra teoretisk og kunstnerisk hold på at give en utvetydig definition af kunstnerbogen har været lige så talrige som forgæves – de spænder fra helt håndfaste, bibliografiske definitioner, hvor det er centralt, at bogen materielt set er en almindelig, masseproduceret bog i et minimumsoplag på 100 eksemplarer, til en ekstremt inklusiv position, hvor det at kalde et artefakt for en kunstnerbog prompte gør det til en kunstnerbog (et synspunkt man mestendels finder fremsat hos kunstnere).⁵ Hvor førstnævnte position bl.a. udelukker mange væsentlige værker, herunder bearbejdninger af bogmediet, unikabøger og bøger i små oplag, så slører sidstnævnte talehandling for, hvad der egentlig er tale om. Med den forskningslitteratur, der er opstået siden midten af 1990'erne⁶ og nyere, væsentlige bidrag af bl.a. Betty Bright, Leszek Brogowski og Anne Möglin-Delcroix, er fænomenet artists' books relativt velbeskrevet fra teoretisk og historisk hold.⁷

Poesien, derimod, lader sig med sin lange forhistorie og sit utal af former, ikke definere præcist.⁸ Kendetegn for poesien er bl.a. vigtigheden af rytme, metrik, pauseringer (bl.a. enjambementet), visualitet og typografi samt en betydelig mere kompakt, hermetisk og/eller metareferentiell form end andre sproglige former. En præcis og tidløs definition vil være flankeret af alt for mange undtagelser fra reglen (poesi kan jo også være en arytmask, visuelt ordinær, letlæst tekst sat op som prosa), hvorimod en facetteret definition, der tager højde for variationer over tid, ville være encyklopædisk anlagt. I introduktionen til *The Lyric Theory Reader* (2014) nævnes mulige karakteristika såsom “an utterance in the first person, an expression of personal feeling”, “[foregrounding] the musicality of language by appeal to the ear or to the eye” (Jackson & Prins 2014, 1), samt at teksten er kort og i opposition til regulære narrativer. Men redaktørerne, Virginia Jackson og Yopie Prins, konkluderer at “a resistance to definition may be the best basis for definition of the lyric – and of poetry – we currently have” (ibid. 2). Som arbejdsredskab er en pragmatisk forestilling, som litteraten Per Stounbjerg har formuleret den, om genrer og herunder poesien som “prototypiske forventninger på specifikke tidspunkter” og anvendelsen af “en historisk tilgang til genrer som dynamiske systemer af normer og forventninger” mere brugbar (Stounbjerg 2012, 135 og 137).

Poesien er så langt fra en truet litterær genre. Antallet af solgte digtsamlinger er ikke det eneste parameter, der er afgørende. Poesien har en ekspansiv, ja nærmest invasiv, natur. Siden Gutenbergs opfindelse af den stabile og masseproducerede bog har poesien knyttet sig til de trykte medier, ikke mindst bogmediet, der stadigvæk udgør den dominerende værk-kinkarnation, men poesien finder også sted på f.eks. hjemmesider, blogs og alskens sociale medier, der flugter godt med poesiens ofte korte og prægnante sproglige karakter.⁹

Hverken i sekundærlitteraturen om kunstnerbøgerne eller poesien er dette krydsfelt mellem disse to beskrevet, men i sit hovedværk om kunstnerbøgernes æstetik, *Esthétique du livre d'artiste* (1997/2012), inkluderer Anne Mœglin-Delcroix stedvist krydsfeltet mellem digtningen (fortrinsvist den konkrete poesi) og kunstnerbøgerne i 1960'erne. Der var ikke kun tale om, at man skiftede lejr, som den belgiske poet Marcel Broodthaers gjorde, da han i 1963 lod et parti af sin usolgte digtsamling *Pense-Bête* beklæde med gips og dermed skabte et ulæseligt bogobjekt, hvorefter han forlod litteraturen til fordel for kunstnerbøgerne og kunsten. En del konkretpoeter udvidede konkretpoesiens projekt til også at omfatte bogmediet, hvilket den schweiziske konkretpoesi-godfader, Eugen Gomringer, kaldte en videreførelse "in der objekthaften form des buches" (Yngborn 2007, 207).¹⁰ Men som Mœglin-Delcroix også understreger, så er den konkrete poesi i det store og hele en litterær bevægelse. Det er arbejdet med sproget, der er det centrale, de er knyttet til litteraturen (men ikke nødvendigvis til bogen). Den konkrete poesi er en bogsidens poesi, ikke en bogmediets. Den konkrete poesis fokus er ikke tiden, men fladen, bogens enkelte side. Derfor er nogle af de konkretpoetiske hovedværker antologierne, dvs. opsamlingen af enkelttekster såsom Emmett Williams' *An Anthology of Concrete Poetry* (1967), og konkretpoesiens oplagte videreførelse er ikke bogens rum, men derimod andre flader f.eks. bannere eller plakater. Marcel Broodthaers arbejdede inden for samme felt, men anvendte kunstnerbogen i bevægelsen fra *tekstlinier* til *tekstflader*.¹¹ Broodthaers forvandlede Stéphane Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1887) til sit eget værk ved at erstatte linjerne i værket med sorte bjælker på samme størrelse og udskifte ordet "poème" på titelbladet med ordet "image". På den ene side forlader Broodthaers poesien og forvandler den til en grafisk form, på den anden side er det-

te værk utænkeligt uden poesien, idet der nødvendigvis refereres til den Mallarméske skriftæstetik.

Men hvorfor kun poesien, kunne man spørge? Er der ikke snarere tale om et ægteskab mellem litteraturen og kunstnerbogen? Fortrinsvist nej, vil jeg hævde. Hvor f.eks. romanen som genre (principielt) kan inkludere hvad som helst, så er poesens force – vil jeg hævde – at den kan være eller udgøre hvad som helst. En bid tekst kan aldrig være en roman, hvorimod poesien kan være repræsenteret af et lillebitte stykke poesi. Poesiens visualitet flygter endvidere som nævnt fortræffeligt med kunstnerbogens ditto.¹² Dermed dog ikke sagt, at kun poesien er en mulighed i kunstnerbøgernes dobbelte statsborgerskab, den er derimod den primære.¹³

Udkast til en skala mellem poesien og kunstnerbøgerne

Mit bud på en skala mellem poesien på den ene side og kunstnerbogen på den anden, ser således ud:¹⁴

1. Digtsamling
2. Digtsamling med vedlagt materiale og/eller illustreret og/eller i et ukonventionelt format eller materiale
3. Dobbelt statsborgerskab: poesi og kunstnerbog
4. Kunstnerbog – verbi-visuel
5. Kunstnerbog (rent visuel)

Det skulle være relativt uproblematisk at skelne en ordinær digtsamling (kategori 1) fra en udvidet version af samme (kategori 2) og tilsvarende med den rent visuelle kunstnerbog (kategori 5) i forhold til den verbi-visuelle (kategori 4). Vanskelighederne opstår i kategori 3s respektive forbindelser til kategori 2 og 4. Et eksempel: Er Naja Marie Aidts *Bal-laden om Bianca* (2002) en illustreret digtsamling, selvom værket egen genrebetegnelse er “tekst”, og selvom der eksisterer et asymmetrisk forhold mellem billederne og teksten (der med få undtagelser er digte)? Eller er der tværtimod tale om en kunstnerbog, selvom rollefordelingen er klar (tekst: Naja Marie Aidt, grafik og fotos: Kim Lykke), og selvom digtene, grafisk og på grund af deres asymmetriske karakter, kan isoleres og trykkes andre steder? For mig at se er det en illustreret digtsamling. Aidt komplicerer tingene yderligere ved at ‘versionere’ bogen, da den opsamles i de samlede

digte fra 2009: Det nye, uniforme look har naturligt nok konsekvenser for bogen, der hverken optrykkes i faksimile, nedskaleres eller isolerer teksten. På original vis 'remixer' Aidt bogen ved bl.a. at ændre på rækkefølgen af fotografier samt udskifte nogle af dem.¹⁵ Den opsamlede bog er en ny bog, der dog også, vil jeg hævde, er en illustreret digtsamling.

Som regel er der kun én ophavsmand til værker i dette grænseområde. Når to repræsentanter fra forskellige faggrupper, typisk en forfatter og en billedkunstner, arbejder sammen, så opstår der normalt et illustreret værk (mixed media, ikke intermedia). Man formår eller ønsker ikke at fusionere virkemidlerne, men sideordner dem, ofte på separate sider.

I kategori 3, værker i grænseområdet mellem poesien og kunstnerbøgerne, er særligt tre strategier centrale: a) Bogen som materielt objekt, dvs. en overskridelse af bogmediets almindelige materielle rammer som en del af værkets konceptuelle helhed, hvilket man ser i Martin Larsens *Svanesøsonetterne*, b) Værket som en udfoldelse af en konceptuel strategi som i f.eks. Lili W. Hurs *I multiverset er demokratiet enevælde* (2007), c) Skriften som tekstflade, dvs. en bevægelse fra skrift som neutralt kommunikationsmiddel til skriften som konkret, grafisk fænomen, som man ser det hos Marcel Broodthaers eller i norske Monica Aasprongs *Soldatmarkedet* (2003). Der findes et utal af kunstnerbøger, der arbejder inden for disse registre. Centralt er det dog, at det verbale materiale ikke kun har en poetisk karakter, men at det står i et, i sagens natur nødvendigvis refleksivt og bearbejdende, forhold til poesien som genre.

Hvordan kategoriserer man bøger? Man må forestille sig, at man pakker sit bibliotek ud og atter skal sortere sine værker. Visuelle valg såsom højde eller bogryggens farve er noget rod, der foregiver ikke at være det, men udadtil tilstræber en minimalistisk eller Feng Shui-agtig ro. Idiosynkratiske valg såsom datoen for købet, læst/ikke-læst etc. siger mere om ejermændene end om bøgerne. Første kasse er åbnet. De fleste af værkerne er almindelige bøger, der falder i letgenkendelige genrer, og de sættes alfabetisk op i de respektive kategorier, inddelt efter forfatterens efternavn. Selv de mest litterære af Roland Barthes' værker, som bl.a. *L'empire des signes* og *Roland Barthes par Roland Barthes* (hvis *blik* har ligheder med Italo Calvino's roman *Palomar*, de kunne i og for sig godt stå sammen, tænker man), bliver placeret under faglitteratur, hvorimod Georges Perecs tekster om det infra-ordinære, de hverdagssociologiske udkast i *Espèces d'espaces* og de

nøgternt-registrerende notater fra cafébordet på Place Saint-Sulpice *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, efter nogen overvejelser bliver placeret under skønlitteraturen. Men til sidst pakkes kasserne med undtagelsesværker ud. Hvor placerer vi *Svanesøsonetterne* henne? Værket kunne stå ved siden af Martin Larsens debutdigtsamling *Det stof alting er gjort af* (2001), men det minder qua sin usædvanlige materialekarakter (rigsarkivvæsken) og konceptuelle karakter om helt andre værker, hvorfor man (jeg) placerer det i en bunke forbeholdt kunstnerbøger og bogobjekter, hvor Morten Søndergaards *Ordapotek* (2010), Mogens Otto Nielsens unikaværk *Bog med objekter* (1990), Henrik Haves sløjfeindbundne materialeophobninger *Sun after Lunch* (1971) og *Pferde* (1972) befinder sig. Men reolsystemet kan ikke rumme de fleste af disse artefakter, nogle er som *Svanesøsonetterne* for brede, andre som *Bog med objekter* for skrøbelige.

Den skotske litterat Alastair Fowler har anvendt Ludwig Wittgensteins begreb om familieligheder som redskab til at kategorisere genrer. En pragmatisk og fleksibel metode, hvorved man undgår at operere med essentialistiske kategorier, samtidig med at man ikke per se afviser, at der findes kategorier (Fowler 2009).¹⁶ Begrebet "familieligheder" er som begreb ikke uproblematisk, idet denne lighedssøgen kan sløre de ganske store forskelle, der måtte eksistere i den papirbaserede familie.¹⁷ Modsat familiedømmer, der hænger sammen med blodets bånd, besidder disse bøger og objekter ikke en uafviselig forbindelse, men skal skabes løbende fra værk til værk: Hvad er et givent værks 'indhold' – hvilken rolle spiller teksten i forhold til det visuelle materiale, hvilke rolle spiller valget af materialer?

Det væsentlige for Fowler er ikke kategoriseringen i sig selv, men derimod at "man identificerer genren for at kunne fortolke værket" (ibid. 41). At orientere sig efter familieligheder kan betyde, at man opdager, at beslægtede værker befinder sig uden for det litterære felt og måske kan være et væsentligt aspekt at inddrage i en læsning af værket. Forfatterens intention med værket er ikke afgørende for, om værket befinder sig i grænseområdet. Som vi skal se hos Per Højholt, kan man godt være ophavsmand til et værk, der befinder sig i dette grænseområde, uden at man nødvendigvis er velorienteret i forhold til det specifikke felt. Mange veje fra forskellige udgangspunkter kan føre til parallelle eksperimenter. Højholts værker opstår i forlængelse af 1960'ernes tværæstetiske opbrud, et opbrud, der var tæt kædet sammen med opkomsten af kunstnerbøgerne.

Højholt som eksempel

Spørgsmålet er, om alle værkerne i Højholts skriftpraksis helt og holdent tilhører dette forfatterskab, eller om der er et eller flere af værkerne, der har et dobbelt statsborgerskab, selvom receptionen i langt overvejende grad har været rent litterær? Højholts poesi går fra debuten *Hesten og solen* i 1949 over *Poetens hoved* (1963) og *Turbo* (1968) og frem til bind 9, 10 og 11 i Praksis-serien, *Det gentagnes musik* (1989), *Manøvrer* (1993) og *Lynskud* (1995). Uagtet den udvikling, herunder en demontering af metaforen, der finder sted gennem årene, er her entydigt tale om poesi, der for langt størstedelens vedkommende uproblematisk lod sig opsamle i Højholts *Samlede digte* (2005). Men der er enkelte værker, der adskiller sig fra de øvrige. Spørgsmålet er, om det er værker, der befinder sig i grænseområdet mellem poesien og kunstnerbogen (kategori 3) – eller om det blot er digtsamlinger i et andet udstyr og/eller med en indholdsside, der adskiller dem fra almindelig poesi, uden at poesien grænser overskrides (kategori 2)?

For mig at se udgiver Højholt tre indbyrdes ret forskellige digtsamlinger, der befinder sig i sidstnævnte kategori, nemlig *Provinser* (1964), *Min hånd* 66 (1966) og *Punkter* (1971). *Provinser* (1964) er en illustreret digtsamling (14 x 20 cm) med genrebetegnelsen "digte og fotografier". Bogen indeholder elleve digte og elleve sort-hvide fotografier (et af de få offentligtgjorte forsøg fra Højholts side, der ikke er skrift). *Provinser* indledes med et digt og afsluttes med et fotografi, men hovedparten af bogen består af ti opslag, hvor digtene i ni ud af ti tilfælde er placeret recto og fotografierne verso. Værkets genrebetegnelse og modstillingen af de to kunstarter på hver sin side af opslaget indikerer, at digte og fotografier er ligestillede og indgår i en "korrespondance", hvilket også er titlen på et af digtene i bogen. Derfor ville det fra et boghistorisk perspektiv være nødvendigt at optrykke *Provinser* i faksimile, såfremt værket skulle genudgives. Dette skete ikke i de samlede digte fra 2005, hvor Højholt, der døde i 2004, ikke havde kontrollen med værket. Men det skete heller ikke i den af Asger Schnack redigerede, men af forfatteren selv godkendte, *Digte 1963-79* (1982), hvor fem af de elleve digte fra *Provinser* er optrykt. Dette tyder på, at værket fra forfatterens side er tænkt som et *illustreret værk* med et klart hierarkisk forhold mellem forfatterens tekst og amatørfotografens billeder, fremfor en konceptuel helhed, hvilket modstillingen bekræfter: på den ene side skabes en korrespondance, på den anden side (og væsentligere, for

mig at se) isoleres de respektive udtryk.¹⁸ *Min hånd 66* (19,7 x 19,7 cm) adskiller sig udelukkende fra ordinære digtsamlinger ved at inkludere en vinylplade med oplæsning. Et tredje og sidste værk i samme kategori er *Punkter* (1971). Digtene er skrevet med skrivemaskine med hvid skrift på gennemsigtige stykker plastic i formatet 20 x 8 cm og holdes sammen med to metalringe. Forfatteren betegnede i et tv-program fra 1970'erne *Punkter* som "Danmarks reneste bog", eftersom den kunne tørres af med en våd klud. Men oplevelsen er langt fra ren, snarere mudret: Her sker en underliggørelse af læseprocessen, idet rummet bag skriften er synligt. Bogstaverne flyder sammen, når flere plasticsider ligger oven på hinanden, hvorved der skabes en palimpsest. Der er grundet metalringene ingen rækkefølge på digtene og værkets titel, forfatter og forlag oplyses kun på papkassetten, ikke på de trykte ark. Ikke desto mindre er der tale om en digtsamling, bare i et andet og utraditionelt udstyr. Det er digtsamlingens normer, der leges med, ikke et nyt område, der udforskes.

I hybride værker som disse udgør bogens materialer og tilrettelægning en central betydningskomponent, der forsvinder og/eller homogeniseres i de samlede digtes ensartede format og typografi. Dette sker ikke mindst i tilfældet *Punkter* i en sådan lemlæstende grad, at man bør spørge, om det ikke reelt er en *versionering* af værket, der optræder i de samlede digte? Kunstnerbøger er det imidlertid ikke, trods alt ekstraudstyr og ukonventionelle formater og materialer, der forstyrrer den vante "transparente" oplevelse af bogmediet og peger på bogen som fysisk objekt. *Provinser*, *Min hånd 66* og *Punkter* er at betragte som digtsamlinger. På trods af at teksten ud fra et boghistorisk og editionsfilologisk synspunkt kan være problematisk, så lader skriften sig rent faktisk isolere i de førnævnte tre værkers tilfælde. Anderledes forholder det sig med to andre af Højholts værker. I *Digte 1963-79* (1982) angives det af udgiveren Asger Schnack, at både "digtet" +1 og "collagen" *Volumen* var udeladt "af praktiske grunde" (Højholt 1982, 142). Man kan argumentere for, at det ikke kun er "af praktiske grunde", at det har været umuligt at genoptrykke disse to værker i Schnacks digtudvalg, men at disse to værker adskiller sig radikalt fra de øvrige, fordi de befinder sig i et grænseområde.

+1 udkommer i 1969 og bærer ingen genrebetegnelse. Værket (21,5 x 29,7 cm) er fem millimeter bredere end A4-formatet, men ellers kunne værket godt ligne ark, der lige var trukket op af skrivemaskinen og sam-

let i et sort chartek uden andre oplysninger end det lille “+1” i nederste højre hjørne. Værket er da også, som kolofonen angiver, sat af Højholt og reproduceret direkte efter manuskriptet. Inkluderingen af +1 i Højholts samlede digte betyder, at den oprindelige skrivemaskinesats beholdes, om end ikke i faksimile, men nedfotograferet, hvorved associationen til den konkrete praksis, de konkrete ark, selvsagt går tabt. Skrivemaskineæstetikken kan betragtes som ren pragmatik: nogle af tekstskulpturerne lader sig vanskeligt eller slet ikke sætte op på et trykkeri, men er et direkte resultat af skrivemaskineteknologien, der muliggør at flere taster kan slås på samme sted og derved fusionerer to eller flere bogstaver, der former et tegn uden fast betydning, på samme måde som bogstaverne samlet set kan danne skulpturelle former – visuel poesi – når bogstaver og grafisk form bliver ét. Men anvendelsen af skrivemaskinen til ikke kun at udfærdige værkets manuskript, men også til at gestalte dets endelige grafiske udtryk, er et æstetisk valg, der kan observeres en del steder i Danmark på det tidspunkt og knytter sig til det eksperimentelle, det midlertidige, nybruddet.¹⁹ +1 er beslægtet med den konkrete poesi, der på udgivelsestidspunktet for værket var passé, kun en lille håndfuld år efter at konkretpoeter som Hans-Jørgen Nielsen havde proklameret konkretpoesiens gloriøse fremtid. Forsinket, nuvel, men mere original, mere dansk og, i sagens natur, mere højholtsk end Nielsens afpersonaliserede og mekaniske tekstproduktion, der i begyndelsen var uløseligt knyttet til den tyske og brasilianske konkretpoesi.²⁰ +1 er dog ikke en digtsamling, en samling af enkeltstående konkretpoemer, men en kunstnerbog i grænseområdet, hvor tekstskulpturerne og tekstpermutationerne har digteriske kvaliteter, men hvor der ikke er tale om poesi som sådan – jo vist, teksten *kan* læses som poesi, men denne kontekst skabes i kraft af ophavsmandens profession og tidligere udgivelser. Havde en billedkunstner, f.eks. Peter Louis-Jensen, skabt dette værk, ville det næppe blive læst som en digtsamling. Værket falder i to sektioner. Første afsnit (side 1-6) består af hhv. forskellige typer tekstskulpturer, hhv. permutationer, begge dele tager udgangspunkt i sætningen: “solen se dens vældige horn mælken fryser i sin karton”. Anden sektion hedder “+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1” og består af 12 ord i bredden og 12 linjer i alt. Sektionen strækker sig fra side 7 til side 16 plus en til, nemlig indersiden af omslaget, der inddrages som en del af teksten. En læsning af et værk som +1 kræver en mere indgående gennemgang, end der er plads til her.

Værket kan både læses en art formalistisk strækmarch (Bukdahl 2004) og som en tekst, et åbent værk, hvis indholdsside skal læses frem på baggrund af værkets strukturelle fremtræden (Ørum 2003).²¹ Det formalistiske aspekt understreges i øvrigt af de forarbejder til bogen som Det Kongelige Bibliotek ligger inde med og som er blevet tilgængeliggjort i digital form.²²

Det andet værk i grænseområdet er *Volumen*, der udkommer i 1974. I denne tumultariske billed- og tekstkollage er ingen genrebetegnelse angivet. *Volumen* er *ikke* taget med i de samlede digte, hvilket Jens Smærup Sørensen i sit efterskrift forklarer med at "skriften i denne 'destruktion' af en collagesamling som regel blot udgør en del af billedelementerne, og hvor den her og der alligevel optræder mere selvstændigt og ligner digte, er de af forfatteren også anbragt i senere udgivelser" (Smærup Sørensen 2005, 65).²³

Volumen er et verbalt-visuelt værk på 192 upaginerede sider i formatet 24 x 22 cm. Ikke et kombinationsværk eller et illustreret værk, hvor digt og visuelt materiale supplerer hinanden, men en helhed, om end ikke en harmonisk en af slagsen. Det visuelle materiale består af approprieret materiale fra bl.a. reklamer og modemagasiner (amerikanske *Life* og franske *Vogue*), men også mere dokumentarisk materiale fra aviser og magasiner (tyske *Stern* m.fl.). Dertil kommer nyproduceret fotografisk materiale med to genkommende motiver: Højholt, der har et æg i munden (seksten sider) og rugbrødsskiver med udstansede huller, der ligner terningeøjne (syv sider). Bogen indeholder forskellige typer skrift: skrivemaskineskrift, afgnidningsbogstaver og andre trykte typer i varierende størrelser, hvortil kommer håndskrift. Skriften er organiseret på forskellig vis, både som selvstændig skrift på en side, men som oftest i sammenstød med det visuelle materiale. *Volumen* bliver i sekundærlitteraturen ofte betegnet som en collage, men der er ikke kun tale om at forskellige typer materiale sættes sammen, ofte bearbejder Højholt det visuelle materiale med skrivemaskinen, f.eks. på siden, hvor en kvinde, hvis krop er delvist beskåret, bærer en hvid kjole, hvis mønster består af fortløbende skrift. Skriftens uforstyrrede forløb brydes, dens visuelle dimensioner udvides, samtidig med at billedernes udsagn forstyrres, besværes med skrift. En slagmark for værkets betydning og for grænserne for betydningsdannelse som helhed.

Værkets titel, *Volumen*, kan læses som en henvisning til en elementær rumgeometrisk størrelse (mål for udstrækningen af et rumligt lege-

me), men også, jf. værkets polysproglige karakter, som det engelske ord “volume”, et bind af et værk. En anden bibetydning er “lydstyrke”, hvor værket så at sige *feedback* og skaber den støj og/eller den flertydighed i kommunikationen, der kaldes (god) kunst. Selv har Højholt endvidere peget på “konnotationer til konvolut, revolte, revolver, volte plus de mere maskinelle i forbindelse med motorer osv. Nyere betydninger er begyndt at indfinde sig uden at jeg dog tør tage æren” (Højholt 2003, 78). Med andre ord: en intenderet flertydighed.

I Højholt-receptionen fylder *Volumen* meget lidt, hvis den da overhovedet bliver nævnt, idet man med et ensidigt *skriffokus* har for lidt at læse her. *Volumen* er fraværende i monografier som Egebak (1974), Jørgensen (1986), Bøggild (2004, red.), Madsen (2004), Kjerkegaard (2009) og Høgh (2012). Der findes imidlertid ganske få undtagelser fra reglen, nemlig *Poetens praksis, PERspektiveret* (2003), hvis fokus ligger på de visuelle spor i Højholts forfatterskab. Her udnævner antologiens redaktør, Carsten Puggaard, med god grund *Volumen*, som Puggaard kalder for “bogobjektet” og en “bastardbog” (Puggaard 2003, 23), til et hovedværk blandt de værker, der benytter sig af fotografi. Egentlige værkanalyser af *Volumen* findes mig bekendt kun i henholdsvis Hugo Hørlych Karlsens *Udbrud. Afsøgninger i litteratur og samfund 1968-1977* (1977) og i Steffen Hejlskov Larsens artikel i *Natur retur. En bog om Per Højholts forfatterskab* (1984). Hos Karlsen ligger fokus på værkets *détournement*²⁴ af reklameverdenens glittede og forførende sprog: *Volumen* som verbi-visuelt modsprog. Værket forbindes dog ikke med Højholts øvrige forfatterskab eller med tilsvarende bogeksperimenter fra perioden. Hos Steffen Hejlskov Larsen handler det mere generelt om, hvordan betydning skabes. Over 14 sider forsøger han at skabe systematik i værkets temaer, men det er værd at bemærke, at også Hejlskov Larsens analytiske tilgang er litterær. I den analytiske omgang med denne “krydsning mellem kunst og litteratur” (Larsen 1984, 120) betragter Hejlskov Larsen “alle forhåndenværende begreber” som værende “ubrugelige” (ibid.), uden at Hejlskov Larsen overvejer at anvende en mere interdisciplinær tilgang til dette tværestetiske værk. Analysen er primært tematisk anlagt, og det er sigende, at den eneste reference, der gives (og prompte afvises), er Apollinares *Calligrammes* (1918), ikke tresserværker eller værker, der eksperimenterer med hele værk- og bogformatet.

I essayet "Et syns skyld", trykt første gang tyve år efter udgivelsen af *Volumen*,²⁵ beskriver Højholt de anstrengelser, der lå bag, med fokus på de tekniske aspekter snarere end de tematisk-intentionelle. Højholts berømte dictum om, at forfatterens sved er læseren uvedkommende, gælder tydeligvis ikke denne "kollektive indsats", der inkluderede samarbejde med fotografen Poul Ib Henriksen, bogtrykkerne Finn Broløs og Per Kristensen m.fl. Arbejdet beskrives i detaljer i dette essay. Statens Kunstfond giver økonomisk mulighed for "anskaffelse af dyrt importerede afgrindningsbogstaver, lysbord, stempler, knive og alskens grej, som en digter ikke behøver betjene sig af" (Højholt 2003, 76). "Som en digter ikke behøver at betjene sig af", skriver Højholt, men det gør han jo rent faktisk, benytter sig af udstyret. Agerer Højholt ikke længere digter, eller er det værket, der skal placeres andetsteds? I essayet funderer Højholt over bogens reception, der er rent *litterær*, på trods af at bogen tydeligvis er noget andet og mere: *Volumen* er "en skifting, et mislykket væsen, som ophavsmanden holder meget af, men det er han ret ene om, litterært set." (ibid. 78) Igen betones det, at det er noget andet, noget ikke-litterært. Højholt beskriver *Volumen* som "lidt af et kors for anmelderne" og opdager siden hen, at han finder værket

på reoler de særeste og mest ulitterære steder og andre steder, men det er desværre et gennemgående træk, at folk ikke rigtig ved, hvad de skal stille op med den. Litteratur i gængs forstand er det ikke, ej heller billedkunst eller collage, den roder mellem genrerne. Selv havde jeg tit under arbejdet med den en fornemmelse af at stamme på et alfabet, som næppe eksisterede endnu. (ibid.)

At stamme på et alfabet, som næppe eksisterer endnu, er en ret præcis beskrivelse. I begyndelsen af 1970'erne, hvor *Volumen* langsomt, side for side, så dagens lys, havde kunstnerbøger eksisteret som kunstnerisk praksis i et lille årti, men det var først i 1970'erne at selve begrebet artists' books dukkede op i forbindelse med de første, meget tidlige, udstillinger af kunstnerbøger.²⁶ Samtidig opstod også de første forsøg på at analysere kunstnerbøger, hvilket skulle udvikle sig til en mere substantiel forskning tyve år senere. Højholts stammen resulterede ikke i, at han var med til at opfinde og mestre et nyt sprog. Han forlod grænseområdet og vendte

tilbage til det velkendte poetiske reservat: tre år senere indledte han praksisserien med udgivelsen af digtsamlingen *Revolver* (1977) i det uniforme grafiske udstyr, lige så prunkløst som elegant, der imidlertid kun blev hjemsted for skriften, ikke for tværæstetiske eksperimenter. I den henseende er *Volumen* et ægte tresserværk, en sidste kulmination på periodens tværæstetiske bestræbelser. Højholts tydelige position som forfatter og digter, hans *poesition* så at sige, har indtil videre sat præmisserne, som man ser det hos Karlsen og Hejlskov Larsen, men også hos Puggaard, for analysen og kontekstualiseringen af værket.

Højholts lille artikel "Status i Exil" fra tidsskriftet *Exil* nr. 4, 1971 er interessant i denne forbindelse. På den ene side kan artiklen læses som en skildring af +1 og det igangværende projekt *Volumen* som eksempler på en bevægelse fra tekstlinjer til tekstflader, der udgør en "digressiv" læsning, der er "afvigende, springende, retningsløs, dvs. åben overfor alternative retninger" (Højholt 1971, 71), og hvor skriften forvandles til ideogrammer. På den anden side afskriver Højholt dem som reduktioner, der "meget sjældent (jeg mener: aldrig) rummer udsagn, som ordinær syntaktisk tegngivning ikke kan præstere" (ibid. 72). Dog tilføjer han: "Alligevel kan man ikke se helt bort fra at dette kan skyldes dårligt arbejde fra forfatterens side, dårlig arbejdsmoral, ilde defineret udgangspunkt etc." (ibid.). Med andre ord: eksperimentet må sgu prøves af! Resultatet udkommer tre år senere i form af *Volumen*, hvorimod internaliseringen af erfaringerne inden for rammerne af et almindeligt skriftsprog kommer med *Revolver* i 1977. Overgangen er så genbrugt af ganske få tekster fra *Volumen*, bl.a. "Paraplyerne under jorden", der trykkes igen i *Revolver* og første tekst i "Stereotypier", der trykkes i *Groteskens område*. Måske anser Højholt *Volumen* for en form for frugtbar fejlen, et eksperiment, der er frugtesløst at fortsætte, men som omvendt giver frugtbare erfaringer?²⁷ Det tyder det på.

Volumen er beslægtet med et værk som skrift-fotografi-kollagen *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects* (1967), et værk som den canadiske medieteoriker Marshall McLuhan udgav i samarbejde med grafikeren Quentin Fiore, om end Højholt ikke er didaktisk og propaganderende og sloganistisk, men mediekritisk. Andre paralleller fra 1960'erne er to af den svenske kunstner Åke Hodells kunstnerbøger, nemlig *U.S.S. Pacific Ocean* (1968) og *Mr. Nixon's Dreams* (1970), selv om *Volumen* ikke besidder den klare narrative struktur eller de samme tydelige polemiske-politi-

ske ansatser. Samme familie, trods indbyrdes forskelle, men alle er værker, der benytter sig af approprieret fotografisk materiale fra massemedierne og détournerer det mere eller mindre kritisk.

Højholt-forskningen har haft et beskedent fokus på denne digters placering i samtiden, som Højholt var en ubestridelig del af, institutionelt og litterært-kunstnerisk set.²⁸ Nok var Højholt enestående, men alene stod han ikke. Frem for at man ser på *+1* og *Volumen* som undtagelsesværker i Højholts forfatterskab og i dansk litteratur i øvrigt, bør værkerne anskues som en del af en broget familie i grænseområdet mellem poesien og kunstnerbøgerne. Allerede i 2002 var *Volumen* at finde på en inventarliste over kunstnerbøger på Statens Museum for Kunsts samling. Listen inkluderer flere værker fra grænseområdet (herunder Hans-Jørgen Nielsen og Vagn Steen), og mit bud er, eftersom man ikke har haft et præcist begreb om kunstnerbogen og kunstnerbogens tradition i Danmark, at man bevidst eller ubevidst har opereret efter Wittgensteins idé om familielighederne (Liljanto 2002). *Volumen* var tydeligvis i familie med de øvrige værker i samlingen.²⁹

Tværæstetiske og institutionelle praksisser

I 2013 indgik *Volumen* i *Danske kunstnerbøger* (2013), hvor også andre 'litterære' eller 'digeriske' værker indgår i. I forbindelse med arbejdet med at indsamle og kategorisere materialet til denne udgivelse, var det fra starten klart for redaktørerne, herunder denne artikels forfatter, at det var nødvendigt at inkludere værker, der umiddelbart blev kategoriseret som litterære. Men 1960'ernes eksperimentatorer så stort på den slags grænsebomme mellem kunstarter og netop genreoverskridelsen er forudsætningen for dette grænseområde. Som påvist i min ph.d.-afhandling fra 2009, så kan man iagttage, hvordan mange af 1960'ernes trykte værker, der er funderet i en transnational og tværæstetisk modus, med tiden bliver en del af litteraturhistorien og resultatet bliver en reduktion, som måske nok er nødvendig (kompleksitetsreduktion), men samtidig risikerer at blive en forvrængning (reduktion): fra det tværæstetiske til det litterære og fra det transnationale til det nationale. Denne tendens gælder også værkerne fra grænseområdet. Man kan nævne Klaus Rifbjergs *Boi-i-ng 64!* (1964), Vagn Steens *Skriv selv* (1964), Hans-Jørgen Nielsens *vedr. visse foreteelser* (1967), Per Kirkebys blå trilogi³⁰ (1965-1969), Robert Corydons *Calligrapoetica* (1968) og Henrik

Haves *Sun after Lunch* (1971) som værker, der på forskellig vis placerer sig i dette grænseområde.³¹ I forhold til de tre strategier, der er særlig prægnante i grænseområdet, så er alle tre typer repræsenterede: bogen som materielt objekt (Have, Steen, Kirkeby, Nielsen), som konceptuel strategi (Steen, Kirkeby, Nielsen) og skriften som tekstflade (Corydon, Højholt).

Eftersom det tværæstetiske element er helt centralt for tilsynekomsten af værker i grænseområdet, kan det ikke undre, at man i 1970'erne og 1980'erne har en temmelig begrænset mængde værker, der blander poesien og kunstnerbøgerne. Kunstnerbøgerne blev i disse to årtier primært lavet af billedkunstnere, og det verbale materiale var sjældent af poetisk karakter.

Efter 2000 kan man se, hvordan en ny interesse for det 20. århundredes avantgarder har betydet akademisk forskning inden for området³² og nye eksperimenter, der på forskellig vis tager eksperimenterne op igen, ofte i small press-regi, hvoraf en del af sidstnævnte ligger et sted mellem kunstnerbøger og poesi. Martin Larsens *Svanesøsonetterne* ser – med ti års afstand – ud som en klar indikator på, at noget nyt var under opsejling. Et enkelt nyere eksempel er Chresten Forsums *Manhattan* (2011), der udkom i Arenas Kontra-serie, hvis signatur var den transparente plasticpose, der sendte hilsener tilbage til *ta' BOX* og ikke kun muliggjorde reproduktionen af et materiale, men også den helt håndgribelige inkludering af tredimensionelt materiale. *Manhattan* er en typografisk rekonstruktion af den tekst, der optræder i 120 gadekryds på Manhattan ("på facaderne, skilte, bannere, plakater, displays, tavler, neon", som der står i værkets følgetekst). Teksten er skrevet af forfatteren selv på en gammeldags skrivemaskine: et originalt gadekryds til hver abonnent samt værkforklaring og et udfoldelige kort over Manhattan, hvor de 120 gadekryds og det konkrete gadekryds, som abonnenten sad med i hånden, var markeret (sidstnævnte med rød klistermærkeprik). Værket er en hilsen til Emil Bønnelyckes figurdigt "New York", der blev trykt i *Klingen* i 1917, men også til den konkrete poesi, uden at man dog kan tale om, at det er poesi, men snarere om, at teksterne placerer sig i et hybridt felt mellem to kunstarter.

Den institutionaliserede logik for disse værker har som oftest været, at værkets essens styres af ophavsmandens (primære) profession. Eller formuleret anderledes: Et værk er en digtsamling, fordi ophavsmanden er digter. Digtere skriver (med mindre de har forfattet en roman, essaysamling eller børnebog) digte, og når en større eller mindre mængde af disse digte

opsamles og trykkes i en selvstændig bog, er det en digtsamling. Men hvor ekspansiv poesien end er, så er der tale om en logisk fejlslutning, der ikke tager højde for grænseområdets eksistens.

Værkerne fra grænseområdet får imidlertid en vidt forskellig reception afhængigt af, om de læses i den ene (den litterære) eller den anden (den billedkunstneriske) optik. Forfatteren Per Højholts tværæstetiske værker er et godt eksempel. Faren kan også være, at de ikke står over for et receptions-mæssigt enten-eller, men derimod – hvis man skal anvende metaforen om det dobbelte statsborgerskab igen – står overfor et hverken-eller og risikerer at ende i et *ingenværksland*, stats- og rettighedsløse, overladt til sig selv af kunsthistorikerne og litteraterne, for lidt kunstværk til den ene, for lidt tekst (genkendelig poesi) til den anden. Vupti, faldet mellem to stole.

Hvor kunstnerbøger i kunstens verden udsættes for en næsten institutionaliseret glemsel (man anmelder udstillinger og faglitterære værker, men temmelig sjældent bøger konciperet som værker i bogform), så eksisterer der en institutionaliseret reception af litteraturen, herunder poesien, i form af den litterære kritik i aviser og dagblade samt udenomsinstitutionelle blogs og hjemmesider. Problemet kan da være, at værkerne bliver sorteret fra, fordi de ikke ligner en bog, et digterisk værk. Omvendt kan det til gengæld betyde et øget fokus i dele af receptionsleddet, fordi disse eksperimentelle værker kan være ekstraordinære, kort sagt: en god nyhed. Et eksempel: *Svanesøsonetterne* blev anmeldt i Politiken, Weekendavisen og Information og optrådte endda med billede i Det kongelige Biblioteks årsrapport fra 2004 flankeret af ordene: “en bemærkelsesværdig pligtafføring”! Men disse værkers specielle natur har til gengæld den konsekvens, at de snarere behandles som kunstobjekter end som bøger. Eksempelvis ejer tre danske biblioteker *Svanesøsonetterne*, men den er ikke til offentligt udlån, hvorimod ingen biblioteker har indkøbt *Monogrammer*, hvis indkøbspris ligger på 3.500 kr., dvs. på højde med et (særdeles billigt) kunstværk. Værket er solgt i cirka 10 eksemplarer ifølge oplysninger fra forlaget.³³ Dette er dog selvfølgelig undtagelser, idet de fleste kunstnerbøger udgør almindelige bøger.

Selv om *Svanesøsonetterne* fik en pæn reception, så er der ganske få steder i den litterære kritik, hvor disse hybride værker bliver analyseret, selvom mulighederne ellers aldrig været større, takket være decentralise-

ringen og udvidelsen af mediebilledet. Et af de få steder i den litterære kritik, hvor værker fra grænseområdet har fået opmærksomhed, er hos kritikeren Lars Bukdahl, der udover sin principielle hovedkanal på Weekendavisen opererer mere autonomt med omfattende og ulønnede digitale sidegesjæfter (Facebook, Twitter og hans blog Blogdahl). I en artikel fra 2005 skriver Bukdahl: "Bogobjekter taler man om i det store udland, og med klar henvisning til billedkunsten, artist's books, og det er af dårlige grunde noget, vi (heller) ikke har alt for meget af i DK. Og har det skullet være, har det som regel været billedkunstnere, der har gjort det beskidte arbejde, hvilket meget praktisk betyder, at den litterære institution ikke uden videre behøver forholde sig til skidtet" (Bukdahl 2005, 48). Men denne forholden-sig-til-skidtet sker fra tid til anden hos Bukdahl selv, bl.a. i åbningstalen til udstillingen "Kunst og bøger" på Den Frie i februar 2012, hvor han skelede misundeligt over til beslægtede felter som kunstnerbogen, børnebogen og tegneserien, der i højere grad end den traditionelle litteratur blander skrift og billede. Bukdahls udgangspunkt er ufravigeligt skønlitterært, men til gengæld opererer han ofte med en inklusiv forestilling om, hvad poesi er. Bukdahls egen pris, Bukdahls Bet (2004-), er et détournement af bibliotekernes og Berlingske Tidendes Læsernes Bogpris, der nominerede bøger "med en bred appel", hvorfor Bet'en nominerer "det litterære værk, der har den smalleste appel, den eksklusiveste, originaleste, særeste, besværligste bogtingest" (Bukdahl 2013). Ud af de ti uddelinger, der har fundet sted siden 2004, er én en digital udgivelse³⁴ og tre er almindelige bøger,³⁵ mens resten rent faktisk befinder sig i grænseområdet: Martin Larsens *Svanesøsonetterne* (Bet 2005), Lili W. Hurs *I multiverset er demokratiet enevælde* (Bet 2007), Martin Larsens *Monogrammer 1-8* (Bet 2009), Cia Rinnes *notes for soloists* (Bet 2009), Amalie Smiths *Fabrikken falder* (Bet 2011) og Chresten Forsoms *Manhattan* (Bet 2012). Priserne tildeles som 'litteratur', men værkerne befinder sig i dette grænseområde. De øvrige værker på nomineringslisterne er i øvrigt for langt størstedelens vedkommende almindelige litterære værker, bare smalle af slagsen.

Der eksisterer altså ikke kun en praksis, men også en vis kritisk årvågenhed. Men man savner stadigvæk analyseredskaber til værker som disse, et kritisk sprog og en kritisk praksis. I forordet til den reviderede og udvidede andenudgave af *L'esthétique du livre d'artiste* efterlyser Mœglin-Delcroix et kritisk sprog, der har mere fokus på bogen som "objet d'expéri-

ence” end som “objet d’interprétation” (Mæglin-Delcroix 2012, 4), dvs. større vægt på den fysiske interaktion med de materielle aspekter, bogstavernes og bogmediets fysik, og ikke kun på den intellektuelle med værkets tematikker og idéer. Materialet er en idé i sig selv. Dette har selvsagt konsekvenser for en af litteraturens institutionaliserede og standardiserede kanaler, nemlig undervisningssituationen og ikke mindst tekstlæsningen. I årene omkring år 2000 gjorde Koldingskolen, særligt Anne Borup og Anne-Marie Mai, opmærksom på, at langstrakte og løsagtige tekstformater som f.eks. Dan Turèlls vildt syrede bøger fra 1970’erne spillede meget dårligt sammen med undervisningstimens behov for korte og fortættede stykker prosa eller poesi, der kunne resultere i en afrundet og færdiggjort fortolkning. Dengang var det teksternes karakter, her handler det om materialet. Som konsekvens af en materiel vending, hvor værker med et dobbelt statsborgerskab, skal ‘læses’, nytter alskens pdf’er, iPads, Kindle Readers eller fotokopier som oftest ikke. Samtidig vil det være vanskeligt at forestille sig, at en gymnasieklasse i Middelfart eller et hold på et af landets universiteter anskaffede sig et klassesæt af *Svanesøsonetterne* (eller endnu mere utopisk: *Monogrammer*). Artefakterne i den tværæstetiske ødemark vil være forbeholdt forskere, der nødvendigvis må lade den formmæssige og tematiske analyse inkludere bogmediet. Tværæstetiske artefakter kræver tværdisciplinære studier. Dette arbejde forestår i vidt omfang endnu. Her kunne den klassiske litteratur- og kunsthistorisk forskning f.eks. alliere sig med den boghistoriske forskning, der er født tværdisciplinær, og dennes viden om bl.a. de historiske former, der gik forud for Gutenbergs læsemaskine, den standardiserede og stabile bog. Hvad betyder f.eks. genanvendelsen af leporelloformatet? Men andre boghistoriske discipliner, ikke mindst dem, der tidligere hørte under litteratursociologien, er relevante: produktion, distribution, reception og transmission. Boghistoriens interesse for kunsterbøgerne har været temmelig begrænset, formentlig fordi de, ofte med god grund, anskues som værende en del af billedkunstens domæne, men herved overses de mange værker med dobbelt statsborgerskab, der findes derude – mellem de forskellige stole.

Litteratur

- Aurelius, Eva Hættner & Götselius, Thomas (red.) (1997): *Genreteori*, Lund: Studentlitteratur.
- Bright, Betty (2005): *No longer Innocent. Book Art in America: 1960-80*, New York: Granary.
- Brogowski, Leszek (2010): *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes: Les Éditions de la transparence.
- Bukdahl, Lars (2004): "Karpers fis tar kegler. Et portræt af Per Højholts usynlige bog +1 (ny forbedret udgave)", i Jacob Bøggild (red.): *Ø Højholt*, Hellerup: Spring.
- Bukdahl, Lars (2005): "Polly-pencils ud på march. Om de forkerte bøger og tekster, we want more", i Elisabeth Møller Jensen, Simon Pasternak & Erik Skyum-Nielsen (red.): *Må Ikke Slettes. Forestillinger om teksten i det 21. århundrede*, København: Gyldendal.
- Bukdahl, Lars (2013): "Bet Forever!", i *Weekendavisen* d. 29. juli 2013.
- Bøggild, Jacob (red.) (2004): *Ø Højholt. Portræt af en praksis*, Hellerup: Spring.
- Drucker, Johanna (1995): *The Century of Artists' Books*, New York: Granary.
- Egebak, Niels (1974): *Højholts metode. Et essay*, København: Schønberg.
- Fowler, Alistair (2009): "Genrebegreber", i Johansen & Klugeff (red.): *Genre*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Hejlskov Larsen, Steffen (1984): "Forskellene på forskellene", i Iben Holk (red.): *Natur retur. En bog om Per Højholts forfatterskab*, København: Centrum.
- Høgh, Søren Langager (2012): *Hybridernes paradis*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Højholt, Per (1971): "Status i Exil" i: *Exil* nr. 4, 1971.
- Højholt, Per (2003): "Et syns skyld", i Carsten Puggaard (red.): *Poetens praksis, PERspektiveret*, Statsbiblioteket.
- Jackson, Virginia & Prins, Yopie (red.) (2014): *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Johansen, Jørgen Dines & Klugeff, Marie Lund (red.) (2009): *Genre. Moderne litteraturteori*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Johansson, Lars (1998): *Udsatte egne – det er mig: samtaler med Per Højholt*, København: Borgen.

- Jørgensen, Bo Hakon (1986): *Primitivitetens paradoksale kostume. Om Per Højholts forfatterskab*, Odense: Odense Universitetsforlag.
- Karlsen, Hugo Hørlych (1977): *Udbrud. Afsøgninger i litteratur og samfund 1968-1977*, København: Rhodos.
- Kjerkegaard, Stefan (2009): *Hørbylundemanden. Introduktion til Per Højholts forfatterskab*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Klima, Stefan (1998): *Artists Books. A Critical Survey of the Literature*, New York: Granary.
- Kromann, Thomas Hvid (2008): "Litteraturens dobbelte statsborgerskab. En refleksion over fænomenet "kunstnerbog" i anledning af udgivelsen af Martin Larsens Monogrammer", i *Kritiker. Nordisk tidsskrift for litterær kritik og essayistik* nr. 8, Stockholm.
- Kromann, Thomas Hvid (2009): *Appropriering, system, bogobjekt. Den danske tresseravantgardes litterære afpersonaliseringsstrategier 1964-70*, upubliceret ph.d.-afhandling, Roskilde: Roskilde Universitet.
- Kromann, Thomas Hvid et al. (2013): *Danske kunstnerbøger*, København & Köln: Møller & Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Kromann, Thomas Hvid (2014): "At gå bogreolen ud – men først sortere lidt i skidtet. Replik til Lars Bukdahl", i *Kritik* nr. 122.
- Larsen, Peter Stein (2009): *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Liljanto, Kaarina (2002): "Danske kunstnerbøger (artists' books) og bogobjekter", et arbejdsdokument ifm. et projekt i Arlis Norden-regi om kunstnerbøger i Norden, København: Statens Museum for Kunst.
- Madsen, Carsten (2004): *Poesi, tanke & natur. Per Højholts filosofi og digtning*, Aarhus: Klim.
- Moeglin-Delcroix, Anne (1997/2012): *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris: Jean Michel Place & Bibliothèque Nationale de France. Andenudgave: BnF & Le mot et le reste.
- Moeglin-Delcroix, Anne (red.) (2004): *Looking. Telling. Thinking. Collecting. Four Directions of the Artist's Book from the Sixties to the Present*, Mantova: Casa del' Mantegna & Edizioni Corraini.
- Moeglin-Delcroix, Anne (2006): *Sur le livre d'artiste*, Marseilles: Le mot et le reste.

- Nielsen, Hans-Jørgen (1968): *'Nielsen' og den hvide verden*, København: Borgen.
- Phillip, Clive (2013): *Booktrek. Selected Essays on Artists' Books since 1972*, Zürich: JRP Ringier.
- Puggard, Carsten (2003): "Per Højholt – per øjet. Betragtninger over visuelle spor i forfatterskabet", i Carsten Puggard (red.): *Poetens praksis, PERSpektiveret*, Statsbiblioteket.
- Smærup Sørensen, Jens (2005): "Efterskrift", i Per Højholt: *Samlede digte*, København: Gyldendal.
- Stounbjerg, Per (2012): "Genre", i Kjældgaard et al (red.): *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 129-141.
- Sørensen, Rasmus Bo: "Hæder til litterære eksperimenter", i *Information* d. 16. maj 2008. <http://www.information.dk/159283>.
- Thyssen, Nikolaj (2002): "Hvem er Bianca egentlig?", i *Information* d. 2. november 2002. <http://www.information.dk/74731>.
- Yngborn, Katarina (2007): *Auf den Spuren einer 'Poetik des Weißen': Funktionalisierung von Weiß in der skandinavischen Literatur der Moderne*, ph.d.-afhandling, München.
- Ørum, Tania (2003): "Der er altid plads til en til. Højholts +1 som kollektiv", i *Den blå port* nr. 62.
- Ørum, Tania (2009): *De eksperimenterende tressere*, København: Gyldendal.

Noter

- 1 Andre synspunkter på genreproblematikken findes selvsagt: genren som en essentialistisk kategori på den ene side og en dekonstruktivistisk afvisning af genrer per se på den anden, jf. bl.a. Aurelius & Götselius (1997, red.), Johansen & Klujeff (2009, red.) og Larsen (2009). Senest er endvidere udkommet Jackson & Prins (2014, red.), der i sit forord måske ikke direkte viderefører en dekonstruktivistisk linje, men anfører, at den umulige definition på poesi er den bedste måde at definere poesien på.
- 2 For en udfoldet analyse af *Monogrammer*, se Kromann (2008).

- 3 En første og mere tentativ anvendelse af dette begreb giver jeg i en artikel i *Kritiker* fra 2008, jf. Kromann (2008).
- 4 Ed Ruscha: *Twenty-six Gasoline Stations*, Ben (Vautier): *Moi Ben je signe*, Daniel Spoerri: *Topographie anecdotée du hasard* og Dieter Roth: *Dagblegt Bull*. Jf. Anne Møeglin-Delcroix 2004. At fremhæve fire pionerer markerer et opgør med den paradigmatisk status, som Ed Ruscha har haft i især den amerikanske reception.
- 5 Jf. positionerne beskrevet i Klima (1995).
- 6 Herunder Drucker (1995).
- 7 Bright (2005), Brogowski (2010) samt Møeglin-Delcroix (2006) og (1997/2012). Et større overblik over det aktuelle felt eksisterer imidlertid ikke, men Møeglin-Delcroix diskuterer kritisk visse af områdets karakteristika i det nye forord til den reviderede udgave fra 2012.
- 8 Jeg støtter mig her til bl.a. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993), særligt opslagene "Poetry" og "Lyric".
- 9 Sagen er selvsagt mere kompliceret end som så. Man bør skelne mellem egentlig poesi og så tekst, der har mere eller mindre tydelige poetiske kvaliteter. Rammesætningen kan være afgørende for, om det læses som det første eller sidste. Men det er en længere og kompliceret diskussion, der falder uden for denne artikels rammer.
- 10 Gomringer skrev som sand konkretpoet kun med minuskler, hvorfor substantiverne ikke staves med stort her.
- 11 For nu at anvende ordene fra essayet af samme navn i Nielsen (1968).
- 12 I Kromann (2014) diskuterer jeg i øvrigt de 'mangler' ved *Danske kunstnerbøger* (red. Kromann et al., 2013), som Lars Bukdahl forsøgte at påvise i sin (ellers meget rosende) anmeldelse af bogen i *Kritik*. Manglerne bestod ifølge Bukdahl af for få litterære værker i kunstnerbøgernes kanon og for få litterære værker i det hele taget, for få samarbejdsprojekter mellem forfattere og billedkunstnere og for få børnebøger. Min replik fylder tre sider og kan vanskeligt resumeres fyldestgørende i en fodnote, men hovedbudskabet var, at langt de fleste værker, som Bukdahl kategoriserede som kunstnerbøger, i realiteten var litterære værker f.eks. eventuelle illustrationer til trods.
- 13 To eksempler: Den pseudo-antropologiske fortælling i Lasse K. Møllers *I skoddernes verden* (2005) og filmmanuskriptet i Amalie Smiths *Fabrikken falder* (2010).
- 14 Poesien og kunstnerbøgerne grænser selvfølgelig ikke kun op til hinanden. Hvor poesien bl.a. grænser op til prosadigtet og punktromanen, så deler kunstnerbogen grænse med bogobjektet, kataloget og den illustrerede bog. De præcise grænsedragninger for disse falder selvsagt uden for denne artikels rammer. Se mit kapitel "En tradition af danske kunstnerbøger. Definition, historie, reception" i Kromann et al. (2013), særligt side 16-22.

- 15 Selv siger forfatterinden i et interview i forbindelse med udgivelsen: "Det er en virkeligt underlig bog [...] Det er et skrummel. (...) Nu hvor jeg sidder her og snakker om det, kan jeg godt høre, at jeg er meget usikker på, hvad det er for noget. Normalt kan jeg formulere et eller andet om mine bøger, men det her er også forvirrende for mig selv. Det har også været en opdagelsesrejse for mig, en Tivoli-tur." (Thyssen 2002)
- 16 Oprindeligt trykt i *Kinds of Literature* (1982).
- 17 Hans-Jørgen Nielsen anvendte begrebet i sit efterskrift til generationsantologien *Eksempler* (1968). Anvendelsen muliggjorde, at så forskellige digtere som Charlotte Strandgaard, Henrik Nordbrandt og mange flere, herunder Nielsen selv, for en ganske kort stund kunne forenes under samme tag.
- 18 Et forhold Højholt selv har sanktioneret ved at lade Asger Schnack inkludere et udvalg af digtene fra *Provinser*, men ikke fotografierne fra samme bog, da Schnack i samråd med forfatteren udvalgte materiale til Per Højholts *Digte 1963-79* (1982).
- 19 Jf. tidsskrifterne *Poetik*, *ta' BOX* og *A+B*, visse af pamfletterne i *Arena-information*-serien, nogle skønlitterære bøger, både semi-undergrundsudgivelser fra Arena Sub-pub og rigtige forlagsudgivelser. Man kan også nævne Inger Christensens *Det* (1969) og Peter Laugesens og Dan Turèlls tidlige undergrundsskrifter (selvom man bør skelne mellem mere vilde og kaotiske skrivemaskinebøger og dem, der som Højholts og Christensens bøger er sat pænt op og trykt på et trykkeri).
- 20 Man skal dog her medtænke, at 'mekanisk' i 1960'erne og i disse kredse var en positiv term modsat forne tiders beundring for det 'originale'. Nielsen anmelder i øvrigt +I begejstret i *Information*, da bogen udkommer.
- 21 Ørums analyse er begrænset til sidste halvdel af værket, der stod trykt i et temanummer af *Hvedekorn* nr. 4, 1968 om storfamilier, hvilket er det perspektiv, der forfølges. Tekstpermutationerne som en art social model.
- 22 Jf. www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/hoehholt [12. august 2014].
- 23 *Samlede digte* udkom posthumt. Valgene var foretaget af Jens Smærup Sørensen i samråd med redaktøren Simon Pasternak og Højholts datter, Signe Højholt.
- 24 Karlsen anvender ikke termen *détournement*, og der er ingen reference til situationistisk teori eller praksis. Princippet, omdirigeringen af et betydningsindhold gennem interventionen, er dog den samme. Den situationistiske modvilje mod produktionen af kunstværker deler imidlertid hverken Højholt eller Karlsen.
- 25 Trykt første gang i Iben Dalgaard, Pernille Kleinert og Lotte Stuhr (red.): *Øje for øje – en antologi om synet* (1994).
- 26 Jf. den første, større udstilling af kunstnerbøger, "Artists Books", Moore College of Art, Philadelphia, 1973, og nogle af de første tekster om kunstnerbøger, skrevet af Clive Phillpot, opsamlet i Phillpot (2013).

- 27 Tak til Stefan Kjerkegaard for denne pointe.
- 28 Højholt vender selv flere gange tilbage til dette tilhørsforhold i Johansson (1998).
- 29 Et andet aspekt, der understreger værkets status som kunstnerbog, er, at bogens manuskript ikke, som man måske kunne forvente, befinder sig på Det Kongelige Bibliotek, der også besidder skitserne til en række af Højholts digtsamlinger, men derimod på kunstmuseet KØS (Køge Skitsesamling).
- 30 *blå*, 5 (1965), *blå, tid* (1968) og *blå, ornament* (1969).
- 31 For udfoldede analyser af disse værker må jeg henvise til Kromann (2009) og Kromann et al. (2013).
- 32 Man kunne nævne Ørum (2009), Kromann (2009), Det Danske Netværk for Avantgardestudier, The Nordic Network of Avant-Garde Studies og *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries* (fire bind i alt, bind 1 og bind 3 er udkommet).
- 33 Jf. mail fra forlaget Basilisk 31. marts 2014.
- 34 Boris Boll-Johansens *Små breve* (Bet 2004).
- 35 Viggo Madsens *Grænsefladning*, illustreret af Jesper Fabricius (Bet 2006), Hans Otto Jørgensens *Fluebogen* (Bet 2008) og Bue Peiter Peitersen: *Manden i takes der forvandler* (Bet 2013).

ENGLISH ABSTRACTS

LOUISE MØNSTER

Short Poems: Post-it, Catalogue, Metro, SMS, and Ice-lolly Sticks

This article focuses on contemporary Danish short poems by amongst others Lars Skinnebach, Mikkel Thykier, Martin Larsen, Thomas Hvid Kro-mann, and Jesper Elving. It describes a tendency in the new millennium for poetry to unfold in new and short ways, inspired by the development of other media and the experiments of the avant-garde. Post-it-poems, catalogue poems, metro poems, SMS poems, and poems written on ice-lolly sticks are analysed as new poetic genres that suit the condition of the present time; a time, which seems to privilege high speed and fast shifts.

TOBIAS SKIVEREN & MARTIN GREGERSEN

The Material Turn: A (New) Optic Within and On Danish Literature

This article conceptualizes the so-called 'material turn' into three prominent trends, namely ecocriticism, the post-human, and corporeal materialism. The idea is that the interaction between these concepts and the overall *turn* can contribute to the establishment of an alternative approach, where the perspective on the literary text differs from the traditional. This move will be conducted with the notion that such a reorientation can vary, extend and dispute existing methods and approaches within studies of literature. The article presents readings of works by Eske K. Mathiesen, Knud Sørensen, Eli I. Lund, Tomas Thøfner, Olga Ravn, and Mette Moestrup.

MARIANNE STIDSEN

Interaction, Orality, and Personism: Niels Frank as Art Fertilizer for the Latest Danish Interaction Poetry

This article aims at showing how author and critical essayist Niels Frank has had a far more profound impact on the new Danish interactional poetry and its political-ethical themes than has hitherto been recognized. The article shows that specially Niels Frank's recent poetological release, *Alt andet er løgn* from 2007, gives us a clear picture of how deep this writer's influence in reality is.

SUSANNE KEMP

‘The White Light of Poetry’: Language and Tropes in Signe Gjessing, Lea Marie Løppenthin, and Ninette Larsen

The young poets Signe Gjessing, Lea Marie Løppenthin and Ninette Larsen are debutants from 2014. This article argues that even though their books are very different, their language shares the same focus on the restoration of the trope. Further, it is argued that this might show that some classical features are returning in contemporary Danish poetry at the moment.

RIKKE ANDERSEN Kraglund

‘Exposed on the Heart’s Mountains’: Challenging Notions about Poetry in the Sonnet Sequence *Monte Lema*, *Hundstein* and *Sex Rouge* by Pablo Llambías.

This article deals with the sonnet sequence *Monte Lema*, *Hundstein* and *Sex Rouge* by the Danish writer Pablo Llambías where the criticism of the works is enrolled in advance. It raises questions as: Why does the poet tell us that he fails to live up to the expectations of poetry? What kinds of ideas about poetry are challenged in this self-criticism? Are these gestures calculated attacks on institutional practices and academic standards? Why call oneself boring or indifferent or uncreative, when one obviously has a passionate desire to *create* something new?

MIKKEL KRAUSE FRANTZEN

‘So Many Feelings are Seeking Asylum in My Body’: Affect and Politics in the Poetry of Lars Skinnebach

The poetry of Danish poet Lars Skinnebach is characterized by the way it speaks to the addressee in a basic yet brutal way. His poems are at the same time affected and affecting anyone who reads them. Nowhere more than in his seminal work *I morgen findes systemerne igen* (2004) does this get crystallized and radicalized, which is why this particular work is the point of departure of this article. Drawing on recent affect theory, the central hypothesis of the article is that the political dimensions of Skinnebach’s poetry come into view in the conjuncture of affect and poetic address.

MICHAEL KALLESØE SCHMIDT

'Here I Am': Genre and Co-text in the Blog and Book Poetry of Asta Olivia Nordenhof

Today, young poets blog as well as publish books. Whereas the poetry in book form is demarcated by the material borders of print media, blog writing is continuously expanding and never stable. This article examines the affinities and differences between Asta Olivia Nordenhof's blog, *JEG-HEDDERMITNAVNMEDVERSALER*, and her only published book of poetry, *det nemme og det ensomme*. Questions of enunciation, genre and co-text are addressed and discussed with regard to texts by Nordenhof which are published in both digital and print version. Thus an inter-medial and inter-generic perspective on the authorship is adopted, and the texts are studied at the junction of book poetry and social media.

STEFAN KJERKEGAARD

To Each Their Own Yahya Hassan: A Reading of the Poetry Collection *Yahya Hassan*

In this article's reading of *Yahya Hassan* (2013), it is argued that Hassan's book is an iteration of a context and a scenography that potentially were already there before the launch of the poems. Therefore, its rhetorical strength and its broad appeal to a large audience must not only be seen in light of these poems, but also in relation to Hassan's specific autobiographical positioning in a Danish and Scandinavian context. The idea of the article is to combine close reading with a discursive reading relating to Judith Butler's understanding of language as performative. In particular, the article focuses on Butler's idea of implicit censorship as part of every person's identity formation.

BIRGITTE STOUGAARD PEDERSEN

Yahya Hassan: Voice and Phenomenon

This article deals with the voice of the contemporary poet Yahya Hassan. In reflecting on the poetic and rhetorical strategy of Hassan's poems, the article investigates if it is possible to understand this voice without involving the distinct character of Hassan performing his own poems as well

as the media events and debates that followed the release of the volume of poems *Yahya Hassan* in 2013. One of the intentions in bringing these aspects together is to suggest that to analyze Hassan sufficiently we might need to understand the poetic voice of the poems, the performing physical and rhetorical voice of Hassan, as well as the general debate as partakers in a differentiated literary statement – as an extended text format.

JAKOB SCHWEPPENHÄUSER

‘Not Finding Rest’: Musical-Literary Production of Meaning in a Song by Under Byen

Poetry is not only a matter of written words; poetry is also an oral enterprise, and one of its main expressions is the *song lyrics*. Here, the words are interacting with another art form: music. Alongside other circumstances, this orality and intermediality has meant that lyrics generally have not received neither sufficient nor adequate scholarly attention from a literary point of view. The article takes its point of departure in a *close listening* of a song called “Tindrer” by contemporary Danish post-rock band Under Byen. The analysis demonstrates the complex and multi-faceted production of meaning in the song, and it outlines a possible way of handling this. The article reflects on numerous topics such as musical and linguistic metaphor, rhythm and meter, voice, and text versions.

RENÉ RASMUSSEN

Shall We Read Poetry from Poetics’ Point of View?

This article discusses the relationship between poetry and poetics with examples from the Danish authors Inger Christensen, Peter Laugesen, and Søren Ulrik Thomsen, underlining that poetics may say something important about a given universe of poems. But in so far as poetics, as a discourse, is very different from poems, which subvert any discourse, any interpretation can only sustain itself in the poems, as Jorge Louis Borges also stresses it in his ideas about poetics.

MARTIN GLAZ SERUP

Conceptual Witness Literature: Statement of Facts

Typical readings of conceptual literature often reduce the works to being exclusively connected with institutional critique, a discussion of authorship, etc. This article suggests that parts of the conceptual literature could be read as a kind of witness literature. Their forms of appeal, ambitions and means is comparable, and in fact one could argue that the *conceptual witness literature* that arises in this intersection can be seen as a sort of next generation witness literature – taking the ambitions and poetics of writers such as Primo Levi and Imre Kertész even further. As an example the article discusses the works of Vanessa Place.

THOMAS HVID KROMANN

To Stutter on an Alphabet Barely Existing yet: Verbal-visual Works in the Borderland between Poetry and the Artist's Book

Literary works in a borderland between poetry and artists' books are brought into focus in this article. These hybrid works contain predominantly verbal material, but also various kinds of visual material. However, these books are not illustrated works, but characterized by a 'dual nationality', e.g. at the same time belonging to separated aesthetic fields with different institutional practices. Various examples are included in the article, the main example being the oeuvre of Per Højholt – here, the notion of the dual nationality of works like *+1* and *Volumen*, provides the reader with new analytical tools and perspectives.

BIDRAGYDERE

Mikkel Krause Frantzen (f. 1983), ph.d.-studerende ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

Martin Gregersen (f. 1988), ph.d.-studerende ved Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet.

Susanne Kemp (f. 1980), ph.d., postdoc ved Forsorgsmuseet i Svendborg og Syddansk Universitet.

Stefan Kjerkegaard (f. 1973), ph.d., lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet.

Rikke Andersen Kraglund (f. 1975), ph.d., lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet.

Thomas Hvid Kromann (f. 1974), ph.d., forsker ved Håndskriftsamlingen, Det Kongelige Bibliotek, København.

Louise Mønster (f. 1972), ph.d., lektor ved Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet.

Birgitte Stougaard Pedersen (f. 1970), ph.d., lektor ved Institut for Æstetik og Kultur, Aarhus Universitet.

René Rasmussen (f. 1954), ph.d., lektor ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet.

Michael Kallesøe Schmidt (f. 1983), ph.d.-studerende ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet.

Jakob Schweppenhäuser (f. 1983), ph.d., postdoc ved Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet, og Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet.

Martin Glaz Serup (f. 1978), ph.d., forfatter, ekstern lektor ved Københavns Universitet og ansat på Forfatterlinjen ved Dansk Talentakademi i Holstebro.

Tobias Skiveren (f. 1987), ph.d.-studerende ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet.

Marianne Stidsen (f. 1962), ph.d., lektor ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet.

